

فلسفة الجمال في الفن العربي الاسلامي

الدكتور بركات محمد مراد سيد
جامعة عين شمس - مصر

أ - مدخل وتعريف :

الجمال سمة بارزة من سمات هذا الوجود، ان لم تكن أبرز سماته، والحس البصير المتفتح يدرك الجمال من أول وهلة وعند أول لقاء، وهو ليس أمرا ضروريا في هذا الكون، على الرغم من تجليه في كل مكان، ومن هنا يعتبر من كمال هذا الكون ومن تمام هذا الوجود، وهو نوع من النظام، والتناغم والانسجام ذو مظاهر لا حصر لها فالدقة والرقّة والتناسق والتوازن والترابط ومظاهر أخرى كثيرة يشعر بها الوجدان وان لم يستطع التعبير عنها ببيان، ولذلك لم يستطع كثير من الفلاسفة والمفكرين تعريفه فنجد « بابير » يقول : « القانون الأوحّد للجمال أنه ليس للجمال قانون »⁽¹⁾ وسيد قطب حيث يقول : « إن نظريات الجمال لا تزال غامضة يصعب فيها التحديد والايضاح »⁽²⁾ ومع ذلك هناك منذ القدم تعريفات مختلفة له :

فنجد أرسطو يعرفه بقوله : « الجمال في الكائن الحي والشيء المكون من أجزاء يجيء من عدم التناهي في الكبر والتناهي في الصغر ، بحيث تستطيع العين ادراكه، كذلك المساواة من حيث الحجم »⁽³⁾. كما يراه كل من أفلوطين وأوغسطين وتوما الأكويني « في دقة المحاكاة »⁽⁴⁾. أما شيلر وكروتشيه فيرونه « في القدرة على ترجمة ما في النفس »⁽⁵⁾، أما كانط فيقول : « الجمال حالة من الوجد تمتع دون غلبة ودون مفهومات »⁽⁶⁾. كما ينتهي باحث معاصر⁽⁷⁾ إلى أن الجمال في نهاية التحليل هو « تمازج وتمايز بين عدة وحدات يربطها رابط أساسي » وأوضح ما يكون ذلك في المراتب كالأشكال الهندسية التي نجدها في الزخارف العربية الاسلامية بالمساجد والقصور كما نجد عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن الجمال الأدبي يقول : « الكلمة لا تحسن أبدا ولا تقبح أبدا ولكن النظم هو المقياس »⁽⁸⁾ ونجد « بابير » يقول عن جمال العمل الفني : « كل عمل فني تعي من خلاله كيفية الجمالية الخاصة »⁽⁹⁾.

وعلى كل حال نرى الجمال هو من القيم المطلقة التي تندّ دائما عن التحديد والحصر، ولذلك يأتي تعريف كل مفكر وفيلسوف بجانب وتغيب عنه كثير من الجوانب، وبالتالي يعبر

كل إنسان على قدر ما يتجلى له تلك الجمال، وعلى قدر ما تتسع له العبارة، فمن الملاحظ أن الجمال يُدرك أولاً ثم يعمل على التقيض من الأشياء المادية عامة. وقدما قال أفلاطون : « الروح هي التي تُدرك الجمال أما الحواس فلا تدرك غير انعكاسات هي ظلال الجمال »⁽¹⁰⁾.

ويقول عبد القاهر الجرجاني : « إقرأ الشعر وراقب نفسك فإذا رأيتك قد ارتحت واهتزرت واستحسنيت فانظر إلى حركات الأريحة مما كانت وعند ما ظهرت »⁽¹¹⁾ ويقول كانط حديثاً : « إن إدراك العلاقات بين الأشياء وهو مظهر جمالها لا يحدث تفصيلاً وإنما يتم جملة »⁽¹²⁾. هذا فيما يتصل بالجمال. أما الفن فيقول عنه « مبرلوبنتي » : « الفن لغة وأسلوب »⁽¹³⁾ ويقول « البير كامى » : « الفن تقبل وتمرد »⁽¹⁴⁾ ويقول « مالرو » : « جوهره شبكة تقذف في محيط المجهول بأمل أن تنجح في صيد المنشود »⁽¹⁵⁾ ويقول « كاسيرر » : « الفن نظام »⁽¹⁶⁾ ويقول « كروبي » : « الفن هو الصلة التي تحدث بين المؤلف والقارئ »⁽¹⁷⁾. أما أفضل التعريفات له فهي لسيد قطب⁽¹⁸⁾ والعقاد⁽¹⁹⁾ وآخرين حيث يرون أن « الفن تعبير » وفي الواقع فالفن إنتاج إنساني، من صنع الفكر البشري، وثمرة لمهارة الإنسان، ويتميز عن العلم الذي يكفي بكشف الواقع والذي هو نتيجة التجربة والاستقراء والقياس المنطقي، إنه يعتمد على الشعور الوجداني الداخلي، ومن هنا يأتي اعتماده على الفطنة والالهام كما يقول كثير من محترفيه، وإن كان لا يستغنى عن المهارة اليدوية، والذكاء الاكتسابي والمعرفة العلمية.

وقد كان الفن دائماً محاولة البشر أن يصوروا حقائق الوجود وانعكاسها في نفوسهم، في صورة حياة روحية جميلة، وكان الفن لا يهدف إلى نقل صور الأشياء كما هي، أو خلق نسخ جديدة منها، بل كان همه هو تقديم مظاهر من الكون على نحو أكثر شفافية وأعمق دلالة، مما يمكن أن يكون لها في واقع عامة الناس.

ولو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة « الفن » Techné باليونانية و Ars باللاتينية لوجدنا أن هذه الكلمة لم تكن تعني سوى « النشاط الصناعي النافع بصفة عامة » فلم يكن لفظ « الفن » عند اليونانيين مثلاً قاصراً على الشعر والنحت والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون الجميلة بل كان يشمل أيضاً الكثير من الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة والبناء وغيرها من مظاهر الانتاج الصناعي.

ونجد أرسطو يقسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع : معارف نظرية ومعارف عملية ومعارف فنية فلم يكن أرسطو يخلط بين الفن والمعرفة العملية، بل كان يقول إن غاية الفن تتمثل بالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه، في حين أن غاية العلم العملي هي في الإرادة نفسها، وفي الفعل الباطن للفاعل نفسه. فالفن بهذا المعنى يتمثل في القدرة البشرية على خلق أشباه موجودات، ولعل هذا هو السبب في أن

الفلاسفة قد وضعوا منذ البداية (الفن) في مقابل (الطبيعة) على اعتبار أن الانسان يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة، ويضطرها إلى التلازم مع حاجته، ويلزمها بالتكيف مع أغراضه.

ويبدو ان العرب أيضا قد فهموا الفن بهذا المعنى بدليل أنهم قد فرقوا بين الطبيعة والصناعة وذهبوا أيضا إلى أن « الصناعة تستملى من النفس والعقل، وتملى على الطبيعة » وكان العرب يستعملون كلمة (الصناعة) للإشارة إلى (الفن) عموما، كما يظهر من تسمية أبي هلال العسكري لكتابه في الكتابة والشعر باسم « كتاب الصناعتين ».

وقد روى لنا أبو حيان التوحيدي أنه كان بصحبة قوم يستمعون إلى غناء صبي صغير بديع الفن فقال لهم : « حدثوني بما كنتم فيه عن الطبيعة، لما احتاجت إلى الصناعة، وقد علمنا أن الصناعة تحكي الطبيعة وتروم للحاق بها والقرب منها، على سقوط وزنها ؟ » ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة إلى الصناعة، فعاد التوحيدي يقول : « إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس تقبل آثارها، وتتمثل بأمرها وتكمل بكمالها، وتعمل على استعمالها، وتكتب بإملائها، وترسم بإلقائها... فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة، ومادة مستجيبة، وقرينة مواتية وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوسا مؤنقا وتأليفا معجبا، وأعطاهما صورة معشوقة، وحلية مرموقة وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة. فمن ههنا احتاجت الطبيعة إلى الصاغة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة، بواسطة الصناعة الحادثة، التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالاً بما تأخذ وكما لا لما تعطي » (20).

وهذا النص إن دل على شيء فإنما يدل على أن العرب قد فهموا أن الفن هو الانسان مضافا إلى الطبيعة، ما دام دور الصناعة هو تسجيل ما تلميه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكيف الطبيعة مع حاجات الانسان النفسية والعقلية (21).

وفي العصر الحديث نجد للفن معنيين كما يشير إلى ذلك معجم لالاند الفلسفي، معنى عاما يشير إلى مجموع العمليات التي تستخدم عادة للوصول إلى نتيجة معينة، ومعنى جماليا أو استيطيقيا (22) يجعل من الفن كل إنتاج للجمال يتحقق في أعمال يقوم بها موجود واع أو (متصف بالشعور) (23) فالفن بالمعنى الأول هو كما قال « راموس » « مجموعة من المبادئ العامة الحقيقية، النافعة، المتوافقة، التي تؤدي في جملتها إلى تحقيق غاية واحدة بعينها » والفن بهذا المعنى هو ما يقوم في مقابل « العلم » من جهة بوصفه معرفة خالصة ومستقلة عن سائر التطبيقات العملية، وما يقوم في مقابل « الطبيعة » من جهة أخرى، بوصفها قدرة فاعلة تنتج بدون وعي أو تفكير. وأما الفن بالمعنى الثاني، فهو عملية إبداعية تنحو نحو غايات استيطيقية، في حين يستند العلم إلى غائية منطقية، على حد تعبير لالاند (24).

وقد استخدم الفن دائما للتعبير عن الجمال في كل مجاله ومظاهره، وخاصة في الحس

والشعور الاسلامي وخاصة حين يكون عنصر الجمال عميقا في هذا الوجود، ومقصودا لذاته يتبدى في كل كائناته « الجامدة » وغير الجامدة، والانسان - وهو خليفة الله في الأرض في التصور الاسلامي - مطالب بأن يفتح حسه لهذا الجمال ليلتقي أجمل ما في نفسه - وهو حاسة الجمال - بأجمل ما في الكون وينتج من هذا اللقاء تلك الألوان المتنوعة من الفنون والابداع فتصير تلك الفنون أنواعا من التعبير عن ذلك الجمال ومن هنا كان التلازم بين الجمال والفن، فلا تصور للفن بلا جمال ولا تصور للجمال بلا فن فالجمال هو الفن قبل أن يُعبر عنه، هو الفن بالقوة، والفن هو الجمال بعد أن عُبر عنه بالفعل كما يقول المناطقة في الفلسفة، وهذا التلازم بين كلمة فن وكلمة جمال هو الذي يجعل كلمة « فن » تتداخل في الاستخدام مع كلمة « جمال » كثيرا عن طريق المجاز حيناً وعن طريق التجاوز عن الدقة حيناً آخر. وقديما أخضع سقراط مفهوم الجمال لمبدأ الغائية، وبات الشيء الجميل عنده ما كان له فائدة للانسان والرائع في الفن ما كان نافعا، وإن موقع حسن الشيء من الروعة ما تناسب غاياته مع غاية النفع التي تصيب الانسان، على حين أن القبيح والرديء هما ما لا جدوى منهما ولا نفع. ففي حديثه مع تلميذه أرسطيب يرى سقراط أن كل شيء ذا فائدة هو رائع جميل « فالسل الذي نحمل فيه الأشياء هو رائع، والدرع والترس، رغم ما فيهما من تناسب أجزاء في جمال الصنع، هما قبيحان، إذا كانت الغاية منهما ضرر الانسان »⁽²⁵⁾.

وبينما ارتبط مفهوم المنفعة والغائية بالجمال عند اليونان قديما، نجد اليوم موقف علم الجمال من هذه الأمور موقفا يختلف تماما، ويرفض الأخذ بمثل هذه المبادئ إذ الشيء الجميل ليس بالضرورة نافعا، كما يريد سقراط، بل قد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذي تعارف عليه الناس، على نحو ما نراه عند أتباع مدرسة الفن للفن، فلا يجوز أن نصف الأثر بالقبيح إذا تعارض مع مفهوم الخير والنفع الماديين، فالعنف في الموسيقى الحديثة إذا أثار توترا في الأعصاب، واللون القاتم إذا خلق انطبعا حالكا، لا يمكن أن ننعتهما - في نظر هؤلاء الناس - بالقبيح كما أن الخلط بين النافع والجميل لا يجوز في هذا المقام فليس النافع جميلا دائما، كما أن الجميل ليس بالضرورة نافعا، فكم من أعشاب وأزهار برية، رغم ما بها من ضرر بل قد تكون سامة، وممينة للانسان والحيوان فهي على الرغم من ذلك جميلة رائعة، والحية الرقطاء ذات الجلد المبقع الجميل هي خطرة وممينة⁽²⁶⁾.

وتبعاً لذلك فإن أصحاب هذه النزعة من المحدثين يرون أنه لا يمكن أن يتولد الفن إلا حين تدع هموم الحياة ومطالب المعيشة متسعا من الوقت لظهور « الحلم » وللتفكير في شيء آخر غير ضرورات الحياة المادية النفعية.

ومعنى هذا أن الفن نشاط حر يجعل للمتعة الفنية صبغة « النزاهة الخالصة » التي لا تشوبها شائبة من أغراض أو نفعية أو مصلحة. وربما كان هذا أيضا هو المعنى الذي قصد إليه المفكر الألماني لانج Lange حينما عرف الفن بقوله : « إنه مقدرة الانسان على إمداد نفسه وغيره بلذة قائمة على الوهم (illusion) دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة ».

أو كما يقول الفيلسوف الانجليزي سولي Sully : « إن الفن هو إنتاج موضوع له صفة البقاء أو إحداث فعل عابر سريع الزوال، يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من جهة، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة والمستمعين من جهة أخرى، بغض النظر عن أي اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو الفائدة الشخصية » (27).

ولكننا أيضاً لا نعدم أن نجد بين المحدثين في علم الجمال من يقولون بأن الوظائف النفعية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائفه الاستيطيقية، وأنه قد يكون ثمة (جمال) في المنفعة الخالصة، أو التكيف المحض الذي بمقتضاه يحقق الشيء غايته تحقيقاً كاملاً، دون أي إسراف أو مبالغة أو إغراق.

وهذا ما سيقره - على وجه الخصوص - عالم الجمال الفرنسي المشهور اتين سوريو (28) حيث يقول إنه ليس في وسعنا أن نعد « الجمال » خاصية مميزة للعمل الفني، كما أنه ليس في وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال (29).

ولكن هذه الأحادية في النظر التي ينقسم فيها الفكر الغربي في رؤيته للفن وتجسيده للجمال غير موجودة في النشاط الفني الاسلامي، بل هي ليست موضع تساؤل، وليست مثار استفهام حيث نجد دائماً توحداً كاملاً بين الجميل والنافع في الفن الاسلامي، وتمثل هذا واضحاً وجلياً في كل مجالات هذا الفن بدءاً من العمارة، كما تمثلت في المساجد والقصور والبنائيات الاسلامية، وانتهاء بفن الأرابيسك الذي هو فن إسلامي عربي خالص ومرورا بالشعر والموسيقى والخط.

لم ينفصل تذوق الجمال فيه عن تحقيق كثير من الفوائد والمنافع والوظائف، فارتبط الجمال فيه بتحقيق نوع من الكمال والتمام مرتبط ارتباطاً وظيفياً بتحقيق الوظائف والغايات العملية في آن واحد، ولذلك لم يواجه الفن الاسلامي مشكلة الانفصال بين الشكل والمضمون أو الصورة والمادة، كما نجد هذا الفن يقف في منتصف الطريق تماماً بين الادراك الوجداني الحسي، والفهم العقلي المجرد. فهو يمتاز على الادراك الحسي بأنه لا يرتبط بواقع الموضوع إلا مع ارتباطه بظاهره وشكله. وهو لا يريد أن يجعل من هذا الموضوع شيئاً وظيفياً له « منفعة » ما. والذي يجب أن يراه فيه ليس واقعه المادي، ولا الفكرة المجردة في تعميمها الواسع بل صورة محسوسة ونقية من حقيقة هذا الموضوع وجوهره، شيئاً « مثالياً » ينم عنه ويظهر فيه، فنجد الفن الاسلامي يرتبط فيه الحسي والمثالي ربطاً يحاول دائماً أن يكون عادلاً متسقاً، فجاءت أهدافه تأملية ذات صبغة نفعية، فهو جميل يحقق منافع وخيرات للإنسانية، وقد تأثر الوجدان الاسلامي في كل الفنون العربية، بهذه الخاصية من كتابه المقدس المتعالي في إبداعه الفني الذي لا يضارع وهو القرآن الكريم، الذي حين يستمع إلى تلاوته الانسان المسلم تنتابه كل ألوان الوجدانات من البكاء، والغبطة، والدمشة، والخوف، والتضحية، والسعادة، والخشوع، والاحسان، وهو في كل ذلك متأثر بمعنى الآية وبفصاحتها على حد سواء، بمعناها

الواقع وبفصاحتها التي تتمثل في التصورات والأخيلة والبناء اللغوي المعجز. وتكرار هذه التجربة عينها من آية إلى أخرى يفتح الوجدان، ويملؤه بالقوة الدافعة التي تدفع به إلى الاستمرار أو التكرار إلى ما لا نهاية « وهنا يبدو الشكل والمضمون أو الصياغة والمعنى في وحدة كاملة يقود في النهاية إلى الوعي بعظمة الحقيقة الإلهية، إلى الوعي بلا نهائية الذات الإلهية وبعدم إمكانية التعبير عنها، أي بتنزيهاها » (30).

إن الغاية من هذا الاندماج الجمالي يتم إدراكها من تساوق المعاني في حين يقوم النموذج المتكرر للآيات بتحريك هذه القوة اللانهائية الدافعة، وبالتأثير المتبادل بين كلا التساوق المعنوي والنموذج المتكرر ينشأ في ذهن الإنسان المسلم ما يمكن أن يطلق عليه - على حد تعبير كانط - الفكرة الذهنية، أي توقع لنموذج أعلى مطلق يسعى إليه الخيال الذي أصبح بواسطة العقل مهيناً للتكفل به. ولكن الإله المنزه وهو يسمو على الإدراك - سبحانه وتعالى - لا يمكن مطلقاً أن يكون موضوعاً للحدس الحسي (لا تدركه الأبصار وهو يُدركُ الأبصار) ومن ثم فإن الخيال لا بد فاشل في جهده هذا إن عاجلاً أو آجلاً.

وبسبب هذا الفشل ذاته يتم في الوعي الاحاطة بأن الإلهي لا يمكن التعبير عنه وأن اللانهائي لا يمكن تمثله، وأن ما يسمو فوق الحواس لا يمكن تصويره. فهذه الصفات كلها، أي عدم القابلية للتعبير عنه وعدم القابلية للتمثل، وعدم القابلية للتصوير، ليست إلا جوهرها للتنزيه (31) الذي سيدفع الفنان المسلم إلى اختراع أساليب وأشكال للفن لم يعرفها القدماء (الخط العربي - الأرابيسك) تأخذ صورة « التأسلُب » التي اقتضت إعادة إخراج الطبيعة في صورة جديدة وكما تمثل هذا في فن الأرابيسك Arabesque الذي يعتبر مظهراً للوحدة في فنون الشعوب الإسلامية التي تختلف فيما بينها أشد الاختلاف.

فالأرابيسك يعتبر أرفع أنواع التعبير الإسلامي في مجال الفن وأكثرها تجريداً فقد كان الفن الإسلامي فناً مجرداً بعيداً عن الصورة التي كرهها العرب خشية مضاهاة الله في قدرته على الخلق أو خشية الانزلاق إلى الوثنية. ولم يحرم القرآن الرسم أو النحت ولكن الحديث الشريف هو الذي يتضمن تعذيب المصورين يوم القيامة.

ولقد ازدهر في الفن الإسلامي الرقش أو الأرابيسك وهو صورة مرسومة وملونة أو منقوشة نافذة ذات أشكال هندسية جاذبة نابذة، أو ذات أشكال تورية مكررة، وفي الحالين تحمل معنى صوفياً للنبيل والعبادة الإسلامية.

وازدھر إلى جانب الأرابيسك، الخط الجميل الذي أخذ أشكالاً وأنواعاً كالـكوفي والثلاث والفارسي والرقعي والديواني، وما زال الخط العربي يولد أساليب جديدة مبتكرة، ويحمل دلالات فنية عميقة سنعرض لها في حينها.

وابتداً العرب بعد الإسلام النهضة الفنية المعمارية مستعينين بداية الأمر بالتقاليد القائمة

في كل من العراق وسوريا وهي ساسانية في الأولى وبيزنطية في الثانية، ولقد كانت هذه التقاليد في حقيقتها نتيجة لتطورات الفن الرافدي نفسه ولل فنون التي ظهرت على الأرض العربية.

وكان عبد الملك بن مروان قد أنشأ في القدس بناء قبة الصخرة ثم المسجد الأقصى، كما أقام ابنه الوليد المسجد الكبير في دمشق (وهو أول نجاح معماري في الاسلام على حد قول سوفاجية) ثم أقام الخلفاء الأمويون في أراضي الشام ما يقرب من ثلاثين قصرا، ما زال أكثرها قائما حتى الآن، وفي مصر أنشأ الطولونيون مسجدهم عام 879 م المستوحى من فن سامراء، كما أنشأ الأغالبة في تونس مسجدهم الكبير في القيروان مسجد عقبة بن نافع عام 836 م ثم أنشأ الفاطميون في مصر عام 972 م مدينة القاهرة، والجامع الأزهر ثم مسجد الحاكم، ومسجد الصالح طلائع والجيوشي والأقمر مع المدافن ذات القباب والمدارس، كما أنشأوا سور القاهرة بأبوابه الثلاثة باب النصر والفتوح وزويلة.

ومنذ نزح عبد الرحمن الأول إلى قرطبة عام 756 م ازدهر فيها الفن العربي في عهدي المرابطين والموحدين، كما تجلى في المسجد الكبير في قرطبة، وكان النواة الأولى لنشأة المدينة، ثم مسجد تلمسان وجامع القرويين في فاس، وكثير من القلاع في المغرب والأندلس.

وفي عهد الأيوبيين والمماليك أقيمت في سوريا ومصر المنشآت التي ما زالت قائمة حتى الآن مثل بيمارستان نور الدين والمدارس الكاملة والظاهرية في دمشق ومسجد بيبرس في القاهرة ومسجد السلطان قلاوون ومسجد قانتاي وقصر صلاح الدين في قلعة القاهرة.

وهذا الانتشار الواسع لرقعة الفن الاسلامي في كل بقاع العالم العربي الاسلامي، وكما نبدى في العمارة الاسلامية الضخمة لأول وهلة لأكبر دليل على عبقرية الانسان العربي وسمو روحه تلك العبقرية والسمو اللتان استمدهما من روح الاسلام فسرت في كل إنشاءاته وصبغت كل أعماله، وكان في أول نشأته يركز على العناصر المعمارية والزخرفية التي تتفق وروحانيته فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضا في سائر البلاد العربية الاسلامية مع شيء من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة وتختص به مواهب أهلها الموروثة إنشاء وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليد⁽³²⁾.

وعلى الرغم من تأثر هذا الفن بفنون البلاد التي فتحها المسلمون وخاصة الساساني منها والبيزنطي، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية وفنون المحاكاة الشكلية أو الخاصة ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الاسلامي وروحه وفلسفته، وطبيعة الرقعة العربية.

وبذا تميز الفن العربي الاسلامي بقسماته عن الفنون التي تأثر بها وعن باقي الفنون الدينية، فإن المسلمين في عصور انتشارهم استنبطوا نظاما معماريا متكاملا من التشكيلات

والتراكيب المعمارية والزخرفية التي تكون في مجموعها الطراز الاسلامي الموحد في روحه وطابعه. فجاءت تلك العمارة العربية الاسلامية تعبيراً جمالياً لما لدى الانسان من رؤية فريدة ومتميزة تجاه الواقع والمساحة والزمن والتاريخ بل والأمة نفسها وأيضاً نحو ارتباطه العضوي بكل هذه العوامل على ما سنبينه في حينه.

الرؤية العربية الاسلامية للفن والنقد الغربي :

إذا كان « بول فاليري » Valery أحد كبار نقّاد الفن والجمال المعاصرين، حين يتحدث عن الجمال فيجده أثراً يبهّر الانسان، ويدّفعه، ويمكنه بصورة أكيدة من اكتشاف ما يجب أن يُحب، وما يجب أن يكرهه، وما يجب أن يندھش منه، وما ينبغي أن يزيله، حتى يتمكن من إيجاد آيات فنية ذات قيمة عظيمة. فإذا كانت هذه رؤية فاليري فإن الرؤية الجمالية العربية الاسلامية مستقاة من مختلف الفنون الاسلامية في شتى صورها وتجلياتها لتتطرق بأن المعيار المتبدى فيها هو ما ينبغي أن يُعرف وما ينبغي أن يُحب، وما ينبغي أن يُعبد « وما خلقت الجنّ والإنس إلا ليعبدون »، ولقد استمدت الفنون الاسلامية التي نشأت في الشعوب التي انتشرت فيها الاسلام من الماضي العربي، مبلورا في الاسلام كل ما له أهمية وفعالية. إنها استمدت منه روحها، ومبدأها، وطريقتها في التعبير واستمدت منه غايتها ووسيلتها إلى تحقيق تلك الغاية.

ولذلك يقول أحد الباحثين⁽³³⁾ إن الفن الاسلامي قد احتاج في مجالات الفنون المرئية إلى مواد وموضوعات يصرف فيها جهده، وإنه قد أخذ هذه وتلك حيث وجدها عند تلك الشعوب، ولكنه من الزيف والدهاء أن نشير إلى هذه العملية كما لو كانت (استعارة) لفنون تلك الشعوب حين نتحدث عن معنى الفن ومغزاه أو تاريخه أو فلسفته، إن الفن فن بمزية أسلوبه في التعبير وكذلك بمضمونه الجمالي وبطريقته في الإحياء بالأفكار لا بالخامات التي يستغلها والتي تُعد في الغالب لونا من المصادفة الجغرافية. وإن الفن إنما يشكل وحدة فنية بسبب ذلك الأساس الوطيد وتلك الفلسفة التي يعبر عنها، وهو التعبير عن الاسلام من خلال الانتماء العربي وإن معطيات هذا الانتماء العربي هي التي طبعت النتاجات الفنية عند المسلمين جميعها بطابعها. ومن هنا فبينما تقوم كل الفنون بممارسة نوع من التأثير الأخلاقي والانساني على متلقي تلك الفنون يقف الفن الاغريقي وفن عصر النهضة بصفة خاصة بتوجيه الانسان إلى التعظيم من شأن نفسه وبتوجيه خياله وإرادته إلى أروع إمكانات التعرف على حقائق النفس البشرية، وهما يعلنان ذلك بتلقينه أعرق وأنبّل الخصائص الانسانية، وهي خصائص تبلغ عظمتها قدرا يجعلها في الشعور ممثلة لخصائص الذات المقدسة الأمل والهدف الأسمى للانسان فإن الفن في الاسلام قد حاول وأدرك نفس الغرض من نبّل وإنسانية وتعرف على الذات، ولكنه إنما أدرك ذلك كله فقط بجعل الانسان دائما يشعر أنه في حضرة الذات الالهية، وهذه الذات الالهية دائما مغايرة للانسان وليس كمثله شيء، وتلك هي المثالية الاسلامية التي ولدها الفن الاسلامي في نفوس المسلمين.

ومن هنا اتخذت كل الفنون في الاسلام صورة مغايرة للتعبير الراقي عن أشواق الانسان المسلم إلى التعرف إلى الله والتوجه إليه وحبه والفناء في عبادته. تجلّى هذا في تأمل الجمال الطبيعي ويتضح لنا هذا التمايز بين الفن الاسلامي والفن الغربي إذا علمنا أن الغربي هو وليد هذا الفن الاغريقي وربيب قيمه ومعاييره، وقد كان الفن الاغريقي هو فن اكتشاف الانسان حيث كان الاغريقي لا يرفض الروعة في مشاهد الطبيعة من حوله ولكنه يعمد إلى تحويلها إلى تصاوير وشخصيات ويترجمها إلى شكل أساطير أول الأمر كانت موضع اعتقاد إلى حد كبير ثم تحولت إلى خرافات مخزونة في اللاشعور، وإذا صح أن الديانات الشرقية القديمة وليدة الخوف، فإن الأساطير les Mythologies الاغريقية وليدة زواج بعض مظاهر الذكاء بالشاعرية.

وقد سيطرت هذه التصورات على الفكر اليوناني في كل مراحلها، وكان التصور الرئيسي الذي سيطر على فكر اليونان هو اكتشاف الانسان، ومعنى هذا إنزال الحيوان وإبعاده من مملكة التشكيل الفني وإحلال الانسان في المرتبة الأولى، ولذلك ليس غريبا أن يقضي اليونان عدة قرون في دراسة تشريح الجسم الانساني ذكرا وأنثى، ولما كان الفن اليوناني قد هدف بالذات إلى تصوير أشكال غير ذات قدسات إلهية على نحو ما كان يجري في ظل الكهانات الأخرى فقد تطلع إلى العمل في حدود قواعد معينة وصار العمل الفني تصويرا للأسطورة ثم صار مقصودا لذاته، أي أنه كان يخدم الأسطورة أول الأمر كمظهر ديني ثم تحول ليصبح فنا قائما بذاته⁽³⁴⁾.

وقد كان وسيلته وهدفه دائما الانسان ومن هنا جاء اهتمام الفن اليوناني بتصوير الجسم الانساني والاحتراف به خاصة جسم المرأة، وظل هذا تقليدا ساريا في الفن الغربي الأوربي وبلغ أوجه في فنون عصر النهضة، واختلط هذا التصوير بالاهتمام بالاثارة الجنسية واعتبر الانفعال الجمالي متفردا من الادراكات الجنسية كما يتبدى في تفسير فرويد في العصر الحديث، ويصبح الفن « إعلاء لهذه الشهوة الجنسية، ليصل بها إلى درجة السمو، كما أن الإثارة الجنسية المفرطة التي تنبع من مختلف مصادر الحياة الجنسية تجد نفسها تحولا في مجالات أخرى لتصبح مصدرا من مصادر الانتاج الفني » فإننا نجد (فرويد) يقول : « يلوح لي أن فكرة الجميل تغرس جذورها في الاثارة الجنسية، وإن الانفعال الجمالي يتفرع من تلك الادراكات الجنسية »⁽³⁵⁾ حيث يغزو الانتاج الفني إلى حد ما نوعا من إخفاء الحياة الجنسية وإظهار فكرة الجميل لدى الانسان.

بل إننا نجد أفلاطون قبل فرويد يقول « ما من إنسان يصبح شاعرا، إلا ويكون الحب قد مسه بيده » ونيتشه الفيلسوف الألماني يذهب هذا المذهب، ويجد « أنه لكي يكون فن فإنه لا غنى عن وجود أولي من الاثارة الجنسية »⁽³⁶⁾. وإن كنا نجد أفلاطون أحيانا يرتفع فوق الشعور الجنسي، ويذكر في « المأدبة » أن الحب الذي « ينبع من الجمال » فينج أفعالا فنية، لا يشبه أنواع الحب العادية التي تخضع للناحية الجنسية.

وتتكسر هذه الحقائق الفنية بمرور القرون خاصة وأن الفكر اليوناني قد مجد العقل الذي هو ميزة الانسان، ودعا سقراط إلى معرفة الذات في مقولته المشهورة « إعرف نفسك » مما حدا بالاتجاه الفني إلى الانحسار حول الانسان جسما ونفسا وتمجيده إلى الحد الذي مزجه بالآلهة، ووضعه في مصافها. هذا التمجيد والتقدیس للانسان ظل كامنا في اللاشعور الأوربي الفني، وسيطرت تلك المعايير الفنية والجمالية اليونانية على هذا الفكر، فجعلت بعض نقاده ينظرون إلى الفن الاسلامي من خلال الروح الذي يصبغ فنههم هم، أي الفن الغربي، مسلمين بهذا الفن الغربي كمعيار مطلق لكل الفنون.

فجد هارتزفيلد Herzfeld في مناقشته لفن الزخرفة عند المسلمين خاصة استخدام أوراق النبات والأزهار، مع أن هذا الفن في نظره يعتبر « الشكل السائد ذا المكانة البارزة بين كل فنون الاسلام قد لاحظ ما أطلق عليه "مناقضة الطبيعة"، ومن ثم يعقد مقارنة بين هذه المناقضة للطبيعة وبين طبيعته في الفن السابق للإسلام، أي الفن الهليني » (37) معتبرا عدم التواء مع الطبيعة في حد ذاته كافيا لاتهام هذا الفن.

ويذهب إلى أبعد من ذلك، فيقرر صراحة أن الاسلام لم يترك في نفس المسلم للفن مكانا على الإطلاق فيقول : « إن نظرة المسلم للحياة حين تقارن بالنظرة التقليدية السابقة (يعني الاغريقية والرومانية) وحتى بالمسيحية لم تترك مكانا للفن على الإطلاق، وبكل صرامة، كقيمة رفيعة ».

وبعلل ذلك بأن « الصفة العامة لنظرة المسلمين للحياة الاختفاء التدريجي للعناصر الشخصية من أعمالهم الفنية، على حين تشكل هذه العناصر الجزء الرئيسي في الفنون السابقة للإسلام » ومن هنا يعتبر « التزين بالنباتات فيها مجرد إضافات عرضية كما يديه فن الزخرفة » إنما جاء على حساب الأشكال الفنية الكبيرة، وعلى حساب التفاصيل الدقيقة في عمل الصانع الماهر (38) ومن هنا يأتي هجوم هارتزفيلد على « فن الزخرفة » لمعارضته للطبيعة فضلا عن أنه لا يحمل في رأيه أي قيمة جمالية على الإطلاق.

وهذا نفس الاتهام الذي يردده م. س ديمان Dimand و ت. ارنولد Arnold في كتابه « مذكرة في الفنون الزخرفية المحمدية » A Handbook of Muhammadan Decorative Arts لأنه يعتقد أن الفن المحمدي فن زخرفي (39) أي فن بلا مضمون، إذ أن الزخرفة في الفن الغربي ليست شيئا جوهريا في العمل الفني، ويقدم تفسيراً نفسياً بأن ما دفع الفنان المسلم إلى هذه الزخرفة هي اضطرابه إلى ملء الفراغ لأن رؤية السطح الفارغ أمر لا يطاق في العين المحمدية ». وبذلك يصبح الفن الاسلامي في نظره مجرد رد فعل لعقدة نفسية أصيب بها الفنان المسلم.

وهناك تحامل غربي آخر تتم عنه محاولة ديمان هذه، فتأكيده على أن « تصوير الأشخاص والحيوانات إنما يأتي بصفة دائمة عرضا أو ثانويا بالنسبة للاتجاهات الزخرفية

السائدة « يعتبر تفسيراً للفن الاسلامي على أنه « أساساً فن زخرفة » وهو بهذا يفترض أن الفن، ليكون فناً رفيعاً لا مجرد زخرفة يجب أن لا يكون تصوير الأشخاص فيه ثانوياً⁽⁴⁰⁾، فهو يرى ضرورة تصوير الشخصيات في الفن بنفس الطريقة التي يفهمها ويعرضها الفن الاغريقي والغربي بصفة عامة، على الرغم من أن تصوير الشخصيات في الفن، وخاصة بالطريقة التي يعرضها الفن الاغريقي والغربي يعتبر محرماً في الاسلام.

إن هذا التقييم لخصائص الفن الاسلامي بما يتلاءم مع طبيعته، والاتهامات المترتبة عليه بسبب فشله في تقديم النماذج الفنية التي لم يقدمها، يعتبر النمط الشائع في دراسات الغربيين لهذا الفن، فمعظم الدارسين له يرون أن انعدام العناصر الشخصية فيه يعد مشكلة المشاكل.

ويحاول « ريتشارد اتنجهاوزن Ettinghausen » على نفس هذا المنوال الغربي ومن تحليله لـ « خصائص الفن الاسلامي »⁽⁴¹⁾ بادعاء أن العرب قبل الاسلام كانوا شعباً لا مكان عنده للفن كما أن ديانة العرب قبل الاسلام لم تتطلب نحت تماثيل جميلة لغرض العبادة، ومن ثم لم تقدم لهم احتمالات للابداع الفني⁽⁴²⁾.

ثم يفسر عدم وجود ذلك الفن التشخيصي في الاسلام لعدة مبادئ مثل « الخوف من اليوم الآخر » الذي أوجد التضاد بين الاسلام والحياة المترفة وبالتالي بين الاسلام والفن⁽⁴³⁾، ونسي أن الاسلام قد جاء على خلاف ذلك « قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ ؟ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا »⁽⁴⁴⁾.

والمبدأ الثاني أي الحاج الاسلام على بشرية النبي فقد حطم « كل احتمال لتطوير أيقونات (صور وتماثيل قدسية) تصور محمد بنفس الطريقة التي يصور بها المسيح في العالم الغربي »⁽⁴⁵⁾.

والمبدأ الثالث : أعني الخضوع لاله قادر على كل شيء، يتضمن طبقاً لما يراه انتجاوسن التحريم المطلق لتمثيل الشخص، ومن ثم الحط الكامل من شأن الفن التشخيصي.

وكان استسلام المسلمين لهذا الاعتقاد - في نظره - هو المسؤول عن عدم الانفعال، بل قل الحيوية واللاطبيعية، التي تبدو في تصويرهم لكل ما هو حي « هو المسؤول عن عدم الرغبة الواضحة في خلق ولو نموذج واحد رئيسي تتضح فيه الشخصية الفردية المعبرة عن الذات » هو المسؤول عن التخلص من هذا الشكل⁽⁴⁶⁾ المطلق بجعل النموذج غير نهائي، وهو المسؤول عن تتالي الرسومات التي لا تتضح فيها البداية أو النهاية، وطالما أنه قد اعتبر محاكاة الشخصية، والتطورية والخصائص الواقعية والطبيعية في الفن الغربي مثلاً مطلقاً لكل الفنون، فإن كل ما استطاع أن يراه في الفن الاسلامي هو أنه فن تعوزه هذه الخصائص أو أنه يناقضها.

وهكذا نجد أن كثيرا من المستشرقين الأوروبيين ينظرون إلى الفن العربي دائما من خلال مقاييسهم الهلينية فلم يفلحوا في توضيح جماليته وفلسفته بل اتهموه بالتقصير وبالزخرفة البديلة عن التشبيه بفعل المنع، وجعلوه في مرتبة أدنى من مرتبة فنهم الذي قام على المحاكاة الدقيقة والقياس الانساني والقانون الرياضي.

وفي هذا يقول بشر فارس⁽⁴⁷⁾ « أن خروج التصوير الاسلامي على أصول الهيئة البشرية إنما تستدعيه نية مستقرة في الطبع مبعثها الاستهانة بعظمة الانسان المطلق، الانسان الذي ركزه في قلب العالم فلاسفة يونان وأهل الأدب والفن في ايطاليا الناهضة، أولئك الذين أقحموا المنزلة البشرية كلها ومجدوا العري الوضاح في مصوراتهم ومنحوتاتهم، فجاء الانسان معهم جميعا مقياس الأشياء كلها كما قال بروتاغوراس، ولا يسع الاسلام إلا أن ينكر هذا الشطط ».

ومن هنا ليس غريبا أن يسقط كثير من نقاد الغرب للفن الاسلامي صرعى مفاهيمهم الذاتية حيث لم يتخلصوا من معيار « المذهب الطبيعي » وهو المبدأ الأول لمفاهيم الجمال في الغرب ولقد أسهمت النهضة الأوروبية عن طريق اكتشافها للتراث الكلاسيكي في إرساء مذهب الطبيعة الاغريقي كأحد المحددات الأساسية للجمال على الرغم من أن ارتباط هذه المدرسة بالوثنية الاغريقية جعل استيعابها أمرا عسيراً بالنسبة لرجال الكنيسة ممن حاولوا جاهدين ترويض عقولهم لقبول تلك الفلسفة التي تنبني في أساسها على عري الرجل والمرأة⁽⁴⁸⁾.

وحاول فنانو النهضة الأوروبية محاكاة أسانذتهم الاغريق في فن التصوير فيما اعتبر آنذ مساسا بالقيم الأخلاقية للدين المسيحي، غير أن رجال اللاهوت سرعان ما فطنوا لمسؤوليتهم تجاه عقد مصالحة بين هذه الفلسفة والقيم الأخلاقية المسيحية.

والطبيعة ليست هي كما كان يعتقد بأنها كائن أرضي من صنع الله، ولكنها عالم ينبض بالقداسة بفعل الروح التي نفثها الله فيها، ونسب قول للسيد المسيح أن الله نفخ في الطبيعة بروحه حتى لا يفارقها، فعملية التجسيد هذه جعلت من الطبيعة ملكوتا تلازمه الذات الالهية، ومن هنا ومن خلال فكرة التجسد في المسيحية أمكن للنزعة الطبيعية الاغريقية أن تتغلغل إلى وجدان المسيحية وشرعت منذ ذلك الحين في توسيع مجال سيطرتها داخله حتى تمكنت في كثير من الأحيان من احتواء المسيحية ذاتها. وأمكن بهذا تسرب المفاهيم الجمالية الاغريقية إلى أوروبا العصور الوسطى، فقد كان الاغريق يرون في المسائل الالهية والطبيعية حقيقة واحدة بعينها شريطة أن يحظى مفهوم « تطبيع الطبيعة » برؤية سامية متميزة، واستمرت الدعوة لإقحام الفلسفة الطبيعية في الفن تأسيسا على أن الطبيعة في حقيقتها البديهية هي المعيار الأقصى المتوخى في كل أنواع الفنون.

ج - الأسس الفلسفية والروحية للفن الاسلامي :

1 - التجريد :

يتميز الفن الاسلامي منذ نشأته الأولى بالبعد عن التشبيه أو التجسيد أو تمثّل الصور الطبيعية أو محاولة محاكاتها، ومن هنا فإن تمثيل الكائنات الحسية في المساجد أو تصوير الرسول (صلى الله عليه وسلم) نفسه وباقي الأنبياء والخلفاء لم يعرف طريقه إلى هذا الفن خوفاً من عبادة هذه الكائنات والانزلاق نحو الشرك، وهو منع ديني صرف، يتضح في بقاء المسجد عارياً من الصور التي تلهي عن العبادة والتي تدفع إلى تقدّيس هذه الصور.

وثمة منع يمكن تسميته أيديولوجي تجلّى في رفض الصيغ المستوردة والتي ترتبط في دلالتها وفي شكلها بقيم وعقائد غريبة عن المفهوم الاسلامي. فالتمائيل والأوثان التي كان العرب يتبركون بها قبل الاسلام ما هي إلا تمائيل رومانية قديمة كانت ترد مع التجار من الشام، وقد حملت أهمية قدسية وقِيما غريبة، وهكذا كانت هذه الصور لصفتها الوثنية ولجماليتها الغربية مرفوضة من الاسلام.

ففي الحديث الذي ورد على لسان السيدة عائشة قالت : قدم رسول الله (صلى الله عليه وسلم) من سفره وقد سترت على بابي دُفوكا فيه خيل ذوات الأجنحة فأمرني فزعته. وفي رواية أخرى وأنا متسترٌ بقرام فيه تمائيل فتلون وجهه ثم تناول الستر فهتكه ثم قال : « إن من أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون، فقالت عائشة فقطعناه، فكان رسول الله يرتفق عليهما ».

ومن الواضح أن الرسول هنا لم ينه عن التصوير وإنما رفض الرسوم التي تحمل مفاهيم وثنية مستوردة، ورسمت بأساليب واقعية غريبة على الذوق العربي. وأما قوله إن من أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون، فإنما يقصد بذلك أولئك الذين يحاولون خلق الكائنات أو مضاهاة الله في خلق هذه الكائنات التي رسمت بأسلوب واقعي وبمحاكاة رقيقة للواقع. فالمحاكاة والشبه محاولة للخلق ولمضاهاة الله، ولهذا كان الحديث « يعذّب المصورون الذين يضاؤون بخلق الله » (49).

وقد أدرك هذه الحقيقة بعض المستشرقين المنصفين مثل بابادوبولو Papadopoulos⁽⁵⁰⁾ الذي أدرك أن موقف الاسلام من التصوير التشبيهي لم يكن صادراً عن تعاليم دينية فقط، بل كان صادراً عن رفض شامل لكل ما هو غريب عن الفكر العربي والروح الاسلامية فنجدته يقول : « إن ما جعل التحريم يحدد بهذا الشكل الذي ورد في الحديث، هو مقاومة تأثير الثقافة الهلينية العقلانية على ميدان العقيدة الاسلامية، وذلك بفعل الآراء الفلسفية والتفسير وعلم الكلام، وتم التحريم عن طريق كبار المحدثين الذين كانوا يشعرون بالحاجة الماسة إلى الصفاء والتجريد مما دفعهم إلى تأويل مجال أعمال وحركات الرسول بهذا المعنى، ومع ذلك نستطيع أن نضيف إلى ذلك أن المحدثين هؤلاء على الرغم مما نشعر به من مظاهر روحية في الثقافة

الهيلينية، فقد كانوا يشكلون طرفا من موجة الرفض للفلسفة الإغريقية، وهكذا فإن الصور سواء كانت في الرسم أو الفسيفساء أو التماثيل فقد كانت تبدو إغريقية أي مناقضة لصفاء الأصالة العربية في الإسلام.

وقد أدرك هذه الخاصية الأساسية في الفن الإسلامي المؤرخ « بوركهارت »⁽⁵²⁾ الذي عاش جل حياته في بلاد العرب وآمن بالإسلام ودرس تاريخ وحضارة هذه الأمة من الداخل، فإن التجريد في كتابه يعبر عن السمة الرئيسية في الفن الإسلامي. وإذا ظهر التجريد في العمارة التي تكون لها قيمة نوعية من وجهة النظر الهندسية بفضل أبعادها الغيبية والتأملية، فمن باب أولى أن يظهر بشكل واضح في الزخرفة، بل وكذلك في صور « المناظر » الفارسية وإن اعتبرت خارجة نوعا ما عن إطار المفاهيم التشكيلية الإسلامية.

والتجريد هنا يختلف عن التجريد في الفن الغربي الحديث الذي أراد تحرير الإنسان من قوالب الحياة الآلية الجامدة، فانطلق به إلى آفاق اللامعقول، فالتجريد في الفن الإسلامي يختلف عن إسفاف اللامعقول من حيث أنه رؤية روحية للأشياء، بمعنى رؤيتها في شكلها النوعي وليس في شكلها الكمي.

ومع أن النصوص الإسلامية من القرآن والسنة لا تعتبر المورد الذي تستقي منه أشكال التجريد في الفن الإسلامي، فمن الواضح أن التجريد مرتبط بقاعدة تحريم الصور التي ارتبطت بتحطيم ما كان في البيت الحرام من أوثان، ومحو ما كان على جدران الكعبة من الصور.

ولكنه لما كان من غير الممكن قيام فن جديد من لا شيء كان من الطبيعي أن توجد جرثومة التجريد فيما ورثه الإسلام من تراث الشعوب المفتوحة.

فالإسلام الوليد لم يعرف الفن، لأن الفاتحين العرب ظلوا معظمهم بدوا لا يحتاجون إلى الفن مما يعني أن حاجة الشعوب المفتوحة إلى الفن كانت السبب في خلق فن جديد مناسب لتعاليم الإسلام. فلقد ولدت تلك الحاجة إلى الفن عند أصحابها نوعا من التوتر النفسي الذي يمكن أن يشبه بحالة التشعب في المحلول المركز التي تسبق حالة التبلور، التي تمثل بدورها مولد الفن الجديد في أشكاله البلورية المنتظمة، والتشعب هنا ليس إلا رمزا للقوى الغريزية الخلاقة في التقاليد الموروثة⁽⁵³⁾.

هكذا ظهرت الوحدات الزخرفية من ساسانية وبيزنطية موشحة بالجواهر والعقود في قبة الصخرة وهي ترمز إلى دولة الإسلام العالمية. كما اتضح تفاعل العنصر الأفلاطوني الكامن في الفن البيزنطي بما يمثل من الحكمة التأملية (والحكمة ضالة المؤمن) مع الفكرة الإسلامية التي تؤكد الوجدانية الإلهية في مظهر الأبدية والتجلي.

وقد كشفت قصور الأمويين الريفية عن بشائر الفن الاسلامي الجديد ممثلة في الوحدات الهندسية الايقاعية من : مضفرة وملتوية ومعقوفة بعد أن لم تعد أفاريز محددة المساحة على الطريقة القديمة، بل أصبحت موضوعات لأعمال فنية رئيسية، كما هو الحال في نقش واجهة قصر المشنّى الواسعة الذي يوصف بأنه نحت له صلة بالخيمة أكثر منه بالعمارة الحقيقية.

وبذلك بدأت الزخرفة الاسلامية الكبرى في قصور الأمويين الريفية، وهي تؤلف بين الأشكال المتنوعة والعناصر المختلفة وتدخل عن هذا الطريق إلى مجال ما هو وعي وما هو لا وعي متخلصة من دلالتها القديمة حاملة دلالات ورموزا جديدة.

ويرجع أحد الباحثين⁽⁵⁴⁾ سبب إنكار تصوير الكائن الحي هنا في الاحترام الواجب للسر الالهي المكنون في كل مخلوق، وهذا أيضا ما انتهى إليه بعض المستشرقين، ولما كانت الصورة تدفع الانسان إلى التأمل فيما هو خارج عن ذاته، فإن هذا ما يفسر ابتعاد الفن الاسلامي عن تصوير الشخصيات الانسانية واهتمامه بما يحيط بالانسان قبل كل شيء : من حيث أن صفته الأولى هي التأمل، وبناء على ذلك أصبحت وظيفة الفن الاسلامي أشبه بوظيفة الطبيعة العذراء كالصحراء مثلا، وهو الأمر الذي يؤكد زخرف الوحدات النباتية المجردة خلال إيقاعه الذي لا ينقطع، وعبر نسيجه الذي لا نهاية له، تماما كما يمكن للنهر الجاري ولأوراق الشجر المهتزة في مهب الريح أن تنزع الوعي من وثنيته الباطنة. وهذا ما تؤكد أيضا بساطتين الفسيفساء في الاسلام هو تعبير عن تحريم المفاهيم الوثنية. ورغم ذلك فإن المسلمين الأريين من محبي الصور كالفرس والمغول التزموا بمبدأ التحريم للصور وإدانة تقليد عمل الخالق، يتضح ذلك في عدم ظهور الأبعاد التي تمثل الطبيعة : كوضع الجسم الانساني في الضوء والظلال والاكثفاء بتصوير الحيوان في مجرد خطوط كتلك التي توجد على شعارات الفرسان المعروفة بالرونوك⁽⁵⁵⁾. ومن هنا فقد فرضت العقيدة الراسخة في روحية الانسان المسلم مبدأين : الأول تصحيف أو تحوير الواقع أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان، والثاني : هو تجريد الشكل والواقع أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته.

ولقد فسر سبب التحوير تفسيرات مختلفة، فمن قائل أن الانسان ليس إلا مخلوقا عاجزا عن مضاهاة الله في قدرته الخالقة وأنه مكرس لعبادة الله وحده (وما خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ) وقد أوضح القرآن الكريم أيضا الفرق الواسع بين الله والانسان، والفرق بين وظيفة الخلق بالله ووظيفة العبادة المنوطة بالانسان (هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ)⁽⁵⁶⁾، أي لا خالق ولا مصور إلا هو، وبما أن الخلق في القرآن مقصود به خلق الانسان، لذلك كان تصوير الانسان ونحته من الأمور التي يضاهي فيها الانسان القدرة الالهية، وفي الحديث : « مَنْ صَوَّرَ صُورَةَ فِي الدُّنْيَا كَلَّفَ أَنْ يَنْفَخَ فِيهَا الرُّوحَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ، وَلَيْسَ بِنَافِخٍ ».

وثمة تفسير آخر للتحوير في الفن الاسلامي أن المؤمن كان يسعى إلى تغيير معالم الوجه

البشري لكي يتحاشى عذاب الله كما ورد في الحديث الشريف « إن أشد الناس عذابا يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله » (57).

وفي رأينا فالباعث على التحوير ليس عجز الفنان عن محاكاة الواقع، وليس وسيلة لاختفاء التشبيه على الله يوم الحساب، بل كان يرجع إلى الشعور بتفاهة الوجود الأرضي، والانشغال المستمر بالوجود الأزلي، فالفنان المسلم لا يعبر الوجوه والأشكال اهتماما كبيرا في رسمه، فهو يصورها بكثير من التبسيط والبدائية إن اضطر إلى تصويرها دون أن يسعى إلى إضافة الوسائل التي تقرب هذه الأشياء والوجوه من حقيقتها فتجعلها في الصورة الثابتة أو في التمثال، ذات استمرار في إدراك الانسان لنفسه، مما يدفعه إلى تقديمها، ولذلك فإن الفنان المسلم يرفض إقناع المحاكاة لكي لا يقع في البهيماليونية (58) كما يقول « ماسينيون » تلك المحاكاة التي سيطرت على الفكر الفني اليوناني بدءا من ارسطو وتسربت إلى عصر النهضة ولم تتخلص منها أوروبا إلا في العصور الحديثة حينما بدأ الاتجاه إلى التجريد.

فقد قام الفن الغربي منذ نشأته الأولى في عهد جيوتو Giotto وألبرتي Alberti على الأصول الأولمبية التي كانت تحدد بشكل نهائي في العهد الكلاسيكي (القرن الرابع الميلادي) وكانت هذه الأصول تقوم على اعتبار الانسان رمزا للجمال، وأن العلاقات الثابتة بين الأعضاء والتي حاول (بوكليت) وضعها في قانون، هي القواعد الجمالية التي يجب احترامها في النحت والتصوير وفن العمارة أيضا. ولكن الأمر لم يبق على هذه الحال دائما، وخاصة في العصر الحديث عندما اقتضت الضرورة التقدم العلمي والصناعي وتمييز العمل الخيالي عن العمل العلمي القاعدي.

فكان العمل الخيالي ينجح إلى اللواقع، والعمل العلمي يقوم على الواقع، وكما يقول براك : « إن الاحساسات تسعى إلى التحرر، أما العقل فيسعى إلى التقعيد » (59).

ومن هنا كانت بداية تحرر الفنان من الأشكال الطبيعية والعمل على مناهضتها شيئا فشيئا، حتى إذا كان الأمر لكادنسكي عام 1910 أصبحت اللوحة مجموعة من الخطوط والحلزونات والأشكال التي لا مدلول لها ولا ترتبط بأي الأشكال المألوفة في الواقع.

هنا نرى الانسان الغربي يعلن صراحة عن نهاية الارتباط بالشكل الانساني وعن ثقافته بالأشكال المجردة التي لا تعني شيئا وتعني كل شيء. لقد قضى الفنان الغربي، كي يتحرر من ربة القانون والنسبة الذهبية عددا من القرون، كان الفنان العربي خلالها يقيم فنه على الوحي أو الحدس، ويقيم الأشكال بعيدا عن مقاييس الشكل الانساني وحدودها (60).

ومن هنا فإن الانفصال الداخلي الذي يعتمر في ضمير المؤمن كان يربطه دائما بالمثل الذي لا تسعه حدود الشكل المادي، بل تضيق عن إطاره، وفي هذا يقول « بريون » (61) إن الفن التجريدي كما يبدو أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية،

ذلك لأنه لا يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه أيضا يستطيع بدون وساطة هذا الشكل أن يثير مباشرة وحالات عاطفية وانفعالية أكثر محضية من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي.

والله في المفهوم الوجداني، وكما آمن به المسلمون، وكما يقول ابن سينا⁽⁶²⁾ غير قابل للشبه « إنه غير داخل في جنس، أو واقع تحت حد أو برهانه، بريء عن الكم والأين، والمعنى والحركة لا ندله، ولا شريك ولا ضد. وأنه واحد من وجوه لأنه غير منقسم لا في الأجزاء بالفعل، ولا في الأجزاء بالفرض والوهم كالمتمصل، ولا في العقل بأن تكون ذاته مركبة من معان عقلية متغايرة يتحد بها جملة، وأنه واحد من حيث هو غير مشارك البتة في وجوده الذي له، فهو بهذا الوجود، فرد، وهو واحد لأنه تام الوجود، ما بقي له شيء حتى يتم الخ... ».

ولذلك يتمثل التعبير الملازم للتفكير الروحاني والصوفي في الأشكال التجريدية، أو في الرموز غير التشبيهية. وفي ذلك يقول بريون⁽⁶³⁾ : « إن الفنان في كل مرة يسعى فيها إلى التعبير عما هو روحاني أو إلهي كان يسعى إلى التجريد، وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الاسلامي بصورة عامة حيث كان المتعالي يُعبر عنه دائما بصورة غير تشبيهية ».

أما في التجريدية الحديثة فمن الواضح أن النزعة إلى عدم التشبيه لم يكن مصدرها الارتباط بالمتعالي الوجداني، ولكن بالمتعالي المطلق، هذا الارتباط الذي يتم نتيجة انفعال داخلي عميق عانى فيه الفنان كثيرا من الأخيلة وأبصر كثيرا من الرؤى الغامضة التي تكشف له على شكل مساحات وبقع لونية وخطوط مطلقة من أي قيد واقعي. ويعقد الدكتور عفيف بهنسي⁽⁶⁴⁾ مقارنة بين التجريد في الفن الغربي الحديث والتجريد في الفن الاسلامي والذي وجد من مئات السنين يقول : « على أن الانفعال الذاتي عند الفنان الغربي إذا انعكس في رموز تكاد تكون "موضوعية" فإنه في الفن التجريدي انعكس في أشكال لم تخرج إلا قليلا عن القواعد الجمالية الأساسية كالانسجام والتوافق والتوازن الخ... ولكن في الوقت الذي ظهر فيه الانفعال الفني عند العربي نظاما صوفيا، كان عند الفنان الغربي نظاما رياضيا ».

ويلتقي الرقش العربي والفن التجريدي مرة ثانية في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق. لقد كان المطلق عند العربي هو المثل الأعلى، هو الحق، هو الجوهر، هو الله. ولذلك سعى عن طريق الفن إلى إدراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق الاجتهاد إلى الاندماج بالله.

وكذلك شأن الفنان الحديث، فقد لجأ إلى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مباشرة مع الأفكار المطلقة التي لا يمكن تمثيلها بأي شبه. ومع أن بعض الاتجاهات الحديثة في التجريد إنما تسعى وراء الشكل فقط، إلا أن كثيرا من الفنانين التجريديين يدعون أن وراء هذه الأشكال عالما آخر مغايرا ومتمايزا عن العالم الواقعي المؤلف. يقول « ميشيل سوفور »⁽⁶⁵⁾ : « إن الفنان التجريدي يسعى وراء الكل في الخاص، وإيجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلي، هذا الكلي هو الله - والتعرف على الاله في أي عمل فني هو الشعور بانفعال بديعي ».

وهكذا يسعى الأرابيسك العربي، والفن التجريدي على السواء إلى التعبير عن المجهول أو عن غير المحدود وغير المرئي والغيبي. على أن المطلق إذا كان مفهوما فلسفيا فهو في المفهوم الجمالي يعني إيجاد الصيغة الأكثر محضية، فالجمال القائم في الطبيعة، جمال التفاحة أو جمال البحر أو جمال المرأة، هو جمال شيء معين، ويشترك في تركية هذا الجمال عوامل عديدة منها المتعة أو اللذة أو الذكرى. أما الجمال المحض الجمال البعيد عن جميع المغريات الاضافية، فلا وجود له في الطبيعة... وليس شرطاً أن يكون عملنا جميلاً جمال الجوكندا، ولكن الشرط أن يكون جماله فناً أي أن يكون إبداعياً صرفاً.

كان الفن العربي يعتبر إلى وقت قريب على أنه مجرد تزيين لا مضمون له، إلا أن ظهور الفن التجريدي حرك الاهتمام بالرقش العربي كفن تجريدي، بل رأى « مارسيل بريون » في هذا الفن أساساً للتجريدية الحديثة، غير أن بريون لم يستطع التحرر نهائياً من الفكرة القبلية عن الفن العربي، فهو إن نفى عنه صفة التزيين تبعاً لنفيه هذه الصفة عن التجريدية الحديثة فإنه وصم هذا الفن بالموضوعية التي تجعل العمل الفني آلياً لا ارتباط له بالمواقف والانفعالات الذاتية. فهو يرى أن « الفن التجريدي الحديث يختلف آلياً عن الفن العربي في أن الأول يمتاز بنزعة الشخصية المتطرفة، حيث يكون الفنان بعيداً عن كل فكرة سابقة للأشكال التي يعبر بها عن نفسه وانفعالاته، مما هو بعيد عن الفنان المسلم.

فالهندسة الاسلامية ذات موضوعية تامة وهي منفصلة (بمعنى أن شخصية الفنان غير ممثلة). وهكذا أوجد الأستاذ بريون فرقاً واسعاً بين هندسية « موندريان »، وهي هندسية شخصية وبين هندسية الرقش العربي والتي رأها جاد موضوعية.

ونجد الباحث د. عفيف بهنسي⁽⁶⁶⁾ يتصدى لهذا الفهم المغلوط لتجريدية الفن العربي حين يقول : « ونستطيع أن نجيب على بريون بما يلي : إن الذهن الصوفي القائم على العقيدة الوحدانية يدعو إلى إنكار الذات وهو يدفع الفنان المؤمن إلى السعي المستمر للاتصال والتلاشي بالمطلق، ولقد بدأ هذا السعي في التكرار المستمر، وهو مظهر من مظاهر الوجد الصوفي عند بيرابيين⁽⁶⁷⁾ الذي يقول : « إن الصيغة المكررة المتخيلة أو المنفذة، تثير أبدية الانطلاقات والعودات، ممثلة بذلك علاقات الظاهر مع الجوهر، وارتباط هذا بذاك، وهي بذلك تتجاوب مع الله، بحسب مفهومه الذي ورد على لسان ابن سينا، ويقترّب من مفهوم الذكر ».

على اننا نستطيع الدفاع عن الذاتية في الفن العربي بقولنا : إن المحرك الذي دفع الفنان العربي إلى تقبل الصورة الالهية كان يختلف عن المحرك في الفن التجريدي الغربي، فمع أن الفنين يتجهان نحو الكشف المستمر عن المجهول، فإن المجهول عند العربي كان الغيبي السرمدى المتعالي، وكان واحداً بالنسبة للفنانين جميعاً، فلم يكن من اختلاف في وجهة النظر أو الرؤية الالهية. بل ثمة فروق في قوة الحدس أو درجة الرؤية، وكانت هذه الفروق هي التي تحدد قوة الأصالة في العمل الفني. أما المجهول عند الفنان التجريدي المعاصر، فقد تجلى في

الفكرة الجديدة أو المعنى المطلق أو الصيغة الرياضية المخلصة، أو كان المجهول الذي لا يحمل أي معنى من المعاني التي تخطر على ذهن المدرك، لذلك فإن الجمال في الفن العربي كان جمال التوحيد، أما الجمال في الفن التجريدي فلقد كان الجمال المحض.

وفي الحقيقة أعطت هذه الخاصية أو الأسلوب الذي تفرّد به الفن الاسلامي له إمكانات لا محدودة من التعبير لأنها احتفظت للروح الاسلامية بأهم خاصية لا غنى عنها، بل هي تمثل حقيقة الفن وجوهره وهي الحرية. وقد انتبه أحد الباحثين⁽⁶⁸⁾ فقال: « لا يوجد في الرسم أو التصوير موضوع يحمل غايته وحدوده المنطقية، وهكذا كانت للفن العربي في بداية الاسلام إمكانية نمو لا نهاية لها، وإمكانية تطوير كبيرة تشهد عليها واجهة قصر المشتى بوضوح، مما يعطي فكرة عن خاصية مميزة للفن الاسلامي في عهد توكونه وهي الحرية، هذه الحرية المطلقة التي نجعل أي عنصر قابل للتطور وفي أي اتجاه، فليس هناك بداية، وليس هناك نهاية، وليست هناك حدود أخرى سوى إرادة الفنان ».

ومن هنا يقول مارسيه⁽⁶⁹⁾: « فالزخرفة الاسلامية هي إنشاء ذهني تام تقريبا، والمزخرف الذي يحفل ذهنه بالذكريات وأصول بعض المشاغل، يملك دون شك بعض أصول الأشكال المستعارة من الأعمال التي صادفها، ولكنه أبدا لا يستعير رسوم الأشياء التي كانت تقدمها الطبيعة، إنه لا ينقل غرسة ما بل كان ينقل التأويلات التي كان يقدمها النحاتون والفسيفسائيون الذين سبقوه، إنه يحور التحويرات، فهو يستمدها منها ويحورها بدوره، وبهذا المجال العفوي تقريبا تتأكد عبقريته الخاصة وإحساسه الشخصي بالجمال ».

وهناك من يؤكد هذا الاتجاه من المستشرقين المحدثين، إذ يخصص أوليف غرابار⁽⁷⁰⁾ قسما كبيرا من كتابه « تكون الفن الاسلامي » لايضاح تحول الكتابة إلى عنصر زخرفي متطور وهذه العناصر إلى رموز وإشارات، يحدد المنهل الأساسي الذي نهل منه الفن الاسلامي، وهو في هذا يخالف الآراء الخاطئة الشائعة مثل تلك التي يرددتها « هارتزفيلد »، و « ديمان » التي تضع الفن الاسلامي في مرتبة أدنى من مراتب الابداع، وتربطه بالفن التطبيقي وبالزخرفة.

وهنا يحاول غرابار أن يطرح هذه المسألة بموضوعية العالم الجمالي فيقول: « ليس الرقش العربي⁽⁷¹⁾ مجرد زخرفة، بل كان له وظيفة رمزية، ففي جميع أشكال الرقش التي نراها في قصر الحير الشرقي والعربي وفي قصر المشتى أو خربة المفجر يتبين أن هذا، سواء أكان هندسيا أو نباتيا قد أخضع كليا لمبادئ تجريدية هي في قمة مراتب التعبير الجمالي الاسلامي، وهذا يعني أننا نقف أمام بنية متحركة وليست ساكنة، وأمام قالب يولد جملة تكوينات متألّفة، فالعناصر الزخرفية لا يمكن وصفها كوحدات منفصلة، أو كيانات طبيعية خافية على أبصارنا ».

ويضيف غرابار في مكان آخر : « إن الالتجاء إلى الرقش هو انتقال إلى مستوى القيمة الثقافية للعمل الفني، إذ يلغي العلاقة بين الشيء المرئي وبين دلالاته العادية ومعناه المتداول، وهكذا فإن الصورة تتغير كلياً عن أصولها. وراء الوظيفة الظاهرية للرقش يبدو نسق كامل من الاشارات والطابع الرمزي الكامل الذي يفرض نفسه علينا، ولكنه يترك لنا حرية التفسير، وعلى هذا فإن معان كثيرة تبقى قائمة في الرقش العربي بانتظار تفسيرها، مما يعطي الرقش قيمة ذوقية لا حد لها » (72).

2 - التأسلب واللاهائية :

على الرغم من الاختلاف الأساسي الذي حدث بين الفرق الاسلامية كالأشاعرة والمعتزلة في تصورها للصفات الالهية الايجابية أو الثبوتية مثل العلم والقدرة والحياة، وغيرها من الصفات، بحيث اعتبرها المعتزلة - خوفاً من الوقوع في الأثنين - عين الذات ولم يعتبرها كذلك الأشاعرة - خوفاً من الوقوع في التعطيل - إلا أن الفرقتين وبقية الفرق الكلامية الأخرى لم تختلف في الصفات السلوب أي تلك الصفات التي ينبغي نفيها عن الله، وذلك في ضوء فهمها للآية الكريمة « لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ » (73) ومن هنا نجد عند مختلف الفرق الاسلامية كثيراً من الصفات التي تنفيها في تصورها نفيًا قاطعاً عن الله مثل الجسمية والمادية والتغير الخ فتقول ليس بجسم وليس مادي وليس متغير حيث يتصور كل المسلمين الله مصدر الحق، والخير، والجمال، والكمال، وهو منزّه بكل ما يحويه التنزيه من معانٍ وحيث لا يحده زمان أو مكان، ومن هنا يتصوره « بلاكيف » أي يستبعد أي اعتقاد بال طول أو الخلط أو السريان أو التجسد أو الانبعاث أو الاستغراق أو الاتصال الجوهرى بين ما هو قدسي وما ليس بقدسي أو بين الخالق والمخلوق.

والاتصال الوحيد الممكن والقائم - في تصور المسلم هو اتصال العبادة من الانسان لله تعالى، واتصال العناية والرعاية من الله لهذا الانسان ومن هنا رسخ في وجدان المسلم أن الكلمات والتصورات والأفكار التي يعبر بها عن الذات الالهية يجب أن تؤخذ دائماً « بلا كيف » مباشرة وبدون اعتماد على الركائز التخيلية حتى لا يساء فهم تلك الذات.

ولذلك أقصى الاسلام تماماً أي تعبير فني عن الله خاصة وأن جوهر الدين الاسلامي يدور حول هذا الأصل (التوحيد). وقد تمكن الحس الفني الاسلامي من التعبير عن هذه الحقيقة الراسخة في الفهم الاسلامي للتوحيد وهي « عدم القدرة على التعبير عن هذه الذات بحيث صارت مقولة « العجز عن الادراك إدراك » أمراً مسلماً به، وتمكن الفن الاسلامي عبر كثير من فنونه (الأرابيسك - الخط - الزخرفة) من التعبير عن هذا العجز الانساني.

فإذا كانت الذات الالهية منزّهة مطلقة، لا نهائية، لا يمكن التعبير عنها - إلا أن الحقيقة الجمالية المتضمنة لتلك الحقيقة الفكرية شيء آخر. فالتعبير الأول سلبي محض والثاني تعبير إيجابي عن مضمون هذه الحقيقة السلبية.

وهنا يكمن النصر - كما يقول أحد الباحثين⁽⁷⁴⁾ - الذي أحرزته عبقرية الفنان المسلم في هذا المجال لأننا سنجد « النمط الفني » الذي يتناول موضوعات الطبيعة بصورة غير مألوفة في الطبيعة، قد وصل إلى مستوى رفيع في منطقة الشرق الأوسط الاسلامي نتيجة قيامه كرد فعل على الطبيعة الهلينية التي فرضها الاسكندر وخلفاؤه على هذه المنطقة، وبظهور الاسلام وتحت لوائه مواجهها هذه الهلينية ذاتها وأن تخفت في زي مسيحي، فإن رد الفعل كان قويا في مجال الجماليات بنفس قوته في المجال اللاهوتي. فإنكار الاسلام ألوهية المسيح إنكارا قاطعا يتلاءم تماما مع رفض التعبير الجمالي عن الطبيعة وتشجيع للفن الذي يبرز هذه الطبيعة بصورة غير مألوفة أي بالنمط التأسلي. فالشجرة أو الزهرة التي ترسم بهذه الطريقة تبدو كـ « كاريكاتير » لموضوعها الحقيقي في الطبيعة تبدو كما لو كانت لا طبيعية أو ليست من الطبيعة. فكأنما أراد الفنان حين رسمها أن يقول للطبيعة (لا). أليست هذه هي الوسيلة المناسبة للتعبير عن « اللاطبيعة » ؟

وكان أسلوب التعبير الفني الذي يشرح عدم إمكانية التعبير عن الذات الالهية بتناول هذه الشجرة أو الزهرة بطريقة مؤسلبية تخالف طبيعتها وتكرارها بصورة لا نهائية، رافضا بذلك كل تفرد - أو أي تفرد - لها وبالتالي فهو يقصي الطبيعة عن الوعي مرة وإلى الأبد.

فالموضوع اللاطبيعي الذي يكرر بنفس الصورة يعبر بالتأكيد عن اللاطبيعة. وإذا استطاع الفنان بالاضافة إلى ذلك أن يعبر بأسلوب جمالي، وبواسطة تكرار الموضوع « اللاطبيعي » عن « اللانهائية » فإن النتيجة تكون مساوية لشهادة أن (لا إله إلا الله) كما تعبر الكلمات. لأن اللاتعبير واللانهاية اللتين يشكلان مضمون العمل الفني حينئذ تصبحان، ذاتهما، صفات لللاطبيعة.

وهكذا بدا للروح الاسلامي أن هناك وسيلة ما تتطابق فيها الفنون المرئية مع القاعدة الأساسية للتنزيه في الوجدان الاسلامي.

ويضرب أحد الباحثين في الفن الاسلامي مثلا لطريقة « التأسلب » هذه التي اقتضت من الفنان المسلم إعادة إخراج الطبيعة في صورة جديدة، فهذه الطريقة تعني عدم توخي التباين بين أفراد النوع الواحد، ولا تساير التطور المؤلف في المملكة النباتية من الجذع إلى الأطراف الدقيقة للأوراق. فالجذع والفرع يرسمان بنفس النسبة من حيث العرض والسبك نفس البناء ونفس الشكل خلال اللوحة كلها. بالاضافة إلى عدم مراعاة التباين ساعد أيضا على إلغاء التطور، لكل الأوراق أو الأزهار في لوحة ما واحدة ومتمائلة تماما.

على أن الخطوة النهائية للقضاء على الطبيعة تماما كانت في التكرار، فتكرار الأعناق والأوراق والأزهار مرات ومرات، يجعلها جميعا يتلو بعضها بعضا بطريقة متمائلة لا نهائية يستحيل وجودها في الطبيعة الحية، تنتفي أي فكرة عن الطبيعة في ذلك العمل الفني.

وحيثما يستخدم الفنان أشكال الانسان والحيوان في لوحاته كما في التصوير الفارسي، فإن إقصاء الطبيعة يتم باستخدام « التأسلب » وأحيانا طريقة التأسطر في تمثيل الحيوان أو الانسان، ويسلب كل الخصائص أو التعبيرات التي توضح الفردية أو الشخصية أو الذاتية عن الأشكال والوجوه الانسانية. إن ما أطلق عليه « أرنولد » (جهلا) هو في الحقيقة فضيلة الفنان المسلم وتميزه إنه يحكي لنا قصة التنزيه أو الوجود الأسمى مستخدما الانسان كمادة فنية، ولكن من غير أدنى إحياء بالطبيعة.

فالانسان كالزهرة مثلا، يمكن أن يمثل اللاطبيعية، خلال التأسلب. ولكن هذا بالتأكيد يستلزم محو كل صفات الشخصية والذاتية، ولهذا يلاحظ أن أعظم الصور الفارسية نحوي دائما عددا من الأشخاص الذين لا يمكن تمييز واحد منهم من الآخر. ويتجلى هذا المفهوم للتأسلب واللانهاية في (الأرابيسك) الذي تتجه أبعاده في الفراغ إلى ما لا نهاية. إنه يدفع بكل قوانا الواعية إلى تأمل الوجود الالهي الأعظم، كما تجلى في إبداع الخط العربي حيث جعل الكتابة ذاتها فنا من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص.

ومن هنا كان اتجاه الفنان المسلم بنظرته الجديدة إلى الكشف عن الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين، ولا يمكن التعبير عنه. وهذا الكشف يتم بإلغاء الجوانب الزائلة من شخص الانسان ومن الطبيعة على السواء فلقد كانت الملامح الحسية تبعد الحدس الفني للمسلم عن إدراك غايته وهي الجوهر الحق، بل تصرفه إلى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية فتجعل منه حسا مرتبطا بالغرائز والميول.

ولقد فطن المصورون المعاصرون إلى سر التصحيف فقال « ماتيس » : إن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة « فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي ». لقد كان الفنان العربي يسعى إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول إلى عالم الغيب. ولذلك فإنه عندما كان يرسم شكلا ما في المخطوط ككتاب مقامات الحريري الذي رسمه (الواسطي) أو على جدار كما في قصور سامراء لم يكن يسعى من وراء الصورة إلى الدقة في المحاكاة، بل إلى إسقاط حدسه العام عن عالم ذي حدود وفواصل، ويقدر ما تبدو الصورة مصحفة بقدر ما يكون ارتباطه بعالم الغيب قويا حتى يصل به هذا الارتباط إلى حد أن يقلب الفكرة إلى إشارة ويقلب الواقع إلى رمز كلي⁽⁷⁵⁾.

وهكذا فإن المصور المسلم في عمله لا يرتبط بمفاهيم الفن السائد في الغرب والقائمة أحيانا على مفهوم العبث كما يفسرها سبنسر وشيلر وكانط⁽⁷⁶⁾، بل هو عمل رصين لا يفرق عن العبادة وفي ذلك يقول « بشر فارس »⁽⁷⁷⁾ : « وبعيد أن ينحدر الرقش من بدوات العبث وان زعم قوم النقاد هذا، فالرقش ثمرة التوقان الاسلامي، ثمرة ملقاة وتوقان مدعان يختلج على هلع ».

ويفسر الباحث « عفيف بهنسي »⁽⁷⁸⁾ الأرابيسك أو الرقش ووظيفته والذي يعبر عن إبداع الخالق من خلال تكرار عناصره وتنافسها وقوتها وتفردا وثباتها ولا نهائياتها، والذي يلقي في نفس المشاهد إحساسا بديهيا باللاتهائية وسمو الذات الالهية، بأنه « عمل هندسي محض يقوم على تعريقات واشتقاقات للأشكال الهندسية الأولى المثلث والمربع، والواقع أن شكل الخيط إذا كان هندسيا فإنه ذو مضمون ثابت وليس الطابع التجريدي فيه إلا لكي يكون الشكل مطابقا للمفهوم المطلق الذي يتضمنه، فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية والبعيدة عن العقل الرياضي المبني في الظاهر على علاقات جد حسابية وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الأحد. فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها وإليه ترجع جميع الأشياء.

وفي ذلك يقول « بيرابين »⁽⁷⁹⁾ : « يعاني الرقش العربي دائما مشكلة البحث عن الواحد » ويفسر ذلك ما نراه في التكوينات الهندسية الاشعاعية، فالملاحظ أنها بوقت واحد نابذة وجابذة وفي كلتا الحالتين فإنها تنطلق من الجوهر الواحد وتعود إلى الجوهر الواحد، فمرجع الأمور هو الله « وإلى الله ترجع الأمور »⁽⁸⁰⁾. فالله مصدر كل شيء، « الله يبدأ الخلق ثم يعيده ثم إليه ترجعون »⁽⁸¹⁾. ولقد فسر بيرابين ظاهرة الرسم الهندسي هذه بقوله « إنها ملازمة لأدوار منطلقة ومرتدة إلى منشئها، وهي تسعى بدون انقطاع إلى ممارسة وجد ممتع ».

ومن هذا يتبين لنا كيفية انتقال المعاني الروحية الاسلامية إلى عالم الإشارة والمحسوسات أي إلى صيغ جمالية دنيوية، وكيف تمكن الفنان المسلم من التعبير عن الموجود اللامتناهي في كماله والذي يعجز دائما في التعبير عنه بالكلمات والعبارات والتصورات، وسوف يتضح لنا هذا المفهوم من فترة الفنان المسلم على التعبير عن اللاتهائية من خلال أسلوب التأسلب كلما تقدمنا في البحث.

3 - الرمزية :

وهكذا نرى أن الفن العربي الاسلامي ينصرف شيئا فشيئا عن تصوير الأشياء بذاتها، وهو تأثير كلاسيكي غريب ولا شك قد ساد كل الفنون في الغرب إلى عهد قريب، إلى تصوير الأشياء من منظور روحي مختلف عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي كما نرى ذلك في المنمنمات إلى تصوير رمز الأشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمزا للقيم الكبرى ومنها القيم المطلقة هو الله تعالى.

والرمزية في الفن هي اصطلاح استعمله المستشرقون لتفسير هذا الانتقال الذي تم في الفن العربي من التشبيه إلى التجريد⁽⁸²⁾ على اختلاف ما بين هؤلاء المستشرقين في دوافع ونتائج هذه الرمزية. إلا أن هناك اتفاقا شبه أكيد على التعاليم التي انطلقت عن تفسير متشدد

للأحاديث وعن تأكيد للفارق الكبير بين الإنسان والله، وتصور الإنسان وعجزه عن مضاهاة الله، بل وفي تحاشي كل ما من شأنه الإيحاء بهذه المضاهاة، قد تصافرت جميعا لتؤدي إلى هذا الاتجاه التنزيهي في الفن الإسلامي.

ولذلك فإن الفنان العربي المسلم انصرف انصرافا تاما عن الارتباط بالأفكار الوثنية التي تجعل الآله من صورة البشر إلى الصورة الوجدانية التي تجعل الله موثلا للإنسان وملأه، ومن هنا كان استقطاب هذا المفهوم للألوهية لحدس ذلك الفنان المسلم.

وقد كان الرقش أو الأرابيسك والخط والزخرفة هي وسائل هذا الفنان إلى تحقيق كل المفاهيم الجمالية اللانهائية التي يصبو إلى تحقيقها.

ونجد الرقش العربي في نقطة التقاء الخط العربي بالتصوير. والخط العربي هو تجديد في رسم الحروف والكلمات التي تحمل معاني معينة، أما التصوير فهو رسم أشكال ووجوه تمثل حدثا أو مشهدا واقعا أو خياليا. أما الرقش فهو رسم لا يحمل معنى بيانيا أو لفظيا وإنما ينقل الشكل الهيولاني والجوهر لأشياء كانت واقعية.

وهنا يتضح أن الرقش كان وكما يتوصل إلى ذلك الباحث عفيف بهنسي⁽⁸³⁾ مثل الخط من جهة والصورة من جهة أخرى، لقد اتجه الخط العربي من شكله البدائي إلى شكل فني لم يعد له حد في التفنن والتعبير.

ومع أنه لم يتخل عن وظيفته فإنه أصبح صيغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى بذاته، بل بصفته القدسية التي أصبحت جمالية تبعا لجمالية الخط ذاته. وتزداد مكانة الخط الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته البينانية، وتصبح الصيغ المجردة التي هي من توابع الخط، مستقلة تحيطه بالمزيد من التزيين أو تتفصل عنه لكي تصبح رقشا بذاته، وعندما انتقل هذا الخط إلى لوحات منقولة تلاقى بقوة مع الرقش الهندي حيث لم نعد نميز أيهما الأصل وأيهما الأثر.

والخط العربي ابتدأ من شكلين أساسيين الواحد « مُرَوَّى » (أي مؤلف من زوايا) أو هندي والثاني لينا نسخيا، كذلك الرقش فهو على شكلين هندي ينطلق من مثلث أو مربع وتقرينات.

ولقد تطور الخط متجها نحو الرقش بسبب الأهمية البالغة التي أعطيت للخط، إذ ارتفعت مكانته لارتفاع مضمونه القدسي في كتابة القرآن وآياته، وبسبب تراجع التصوير التشبيهي بعد حملة المحدثين عليه في العصر العباسي. وهذا ما يتضح بجلاء في أعمال الفنانين المسلمين على مخطوطات عربية قديمة مثل مخطوطة « كليله ودمنة » وفيها نرى النباتات تنبج نحو الرقش بوضوح، وصور مخطوط كتاب الحيوان للجاحظ، وتصبح المواضيع أقرب إلى التجريد والرقش في بعض صور مخطوط كتاب « كشف الأسرار » لابن غانم المقدسي، ومخطوط

« عجائب المخلوقات » للقرظيني وغيرها من الأعمال الفنية⁽⁸⁴⁾. وهكذا بنت الألفاظ بصورتها البصرية لناظر هذا الفنان، عجيبة طبيعة يوشي بها ما يشاء معطيا المسطحات كما يحلو له بهذا التتميق الخطي. وأصبح الخط العربي بهذا جزءا لا يتجزأ من الزخرفة المعمارية به تتساب الآيات البينات من القرآن الكريم حول المحاريب والقباب وعلى الأفاريز الداخلية والخارجية للمساجد والقصور والمدارس والبيمارستانات وغيرها. وتجري حروفه متسقة منغمة كأنما هي ترائيل بالعين لمقاطع الكتاب المبين.

واتسع استعمال الخط في الأداء التشكيلي خارج فن العمارة، فمشت به ريشة المزخرفين على الخزف وحفره إزميل النجارين في الخشب، وطرزته الأبر بأسلاك الذهب والفضة وخيوط الحرير على الرايات والعصائب والملابس والخيام، وصممت أصابع صناع السجاد إطارا للبسط والسجاجيد، وتوزيعا هندسيا في داخل الزخرفة المركزية لها. وبالطبع لم يقتصر التفنن في ذلك على أي الذكر الحكيم، بل تعداه إلى الحديث الشريف، والأمثال السائرة والحكم البليغة والشعر الرقيق.

وبلغ من سلطان الزخرفة الخطية العربية أنها فرضت نفسها على كثير من مزخرفي الخزف والسجاد الأوربيين ممن تتلمذ على هذا النشاط من الحضارة العربية، فظهرت من تحت أيديهم زركشات فيها ملامح الخط الكوفي النسخي، دون أن نقول شيئا أو تمكن قراءتها⁽⁸⁵⁾.

فإذا أردنا استجلاء الجانب الرمزي في الخط العربي وفن الأرابيسك، فإننا نجد مجالا لا يقارن لذلك التجريد الذي تفرد به الفن العربي الاسلامي فإذا كانت الصفة الجوهرية للذات الالهية كونها غير مشابهة للحوادث أي منزهة هي الأساس الذي استولى على الشعور الاسلامي لدرجة أنه أراد أن يرى هذه الحقيقة معبرا عنها في كل شيء في الوجود، ولقد كان الفنان المسلم مولعا بإيجاد الوسائل التي تساعد على نشر هذه الحقيقة لدرجة أنه تفجرت عبقريته عن أعظم فيض من الرسوم المجردة عرفه تاريخ الوجدان الانساني، وقد وجد في الخط العربي وفي الأرابيسك وسيلته إلى تحقيق هذه الغاية.

أما الأرابيسك Arabesque فهو يمثل قيمة جمالية عربية خالصة، كما يمثل القرآن العربي والشعر العربي نفس الصفة، ووجوده في أي بيئة فنية يجعل منها شيئا إسلاميا، وهو فوق هذا كله يعتبر مظهر الوحدة في فنون الشعوب الاسلامية التي تختلف فيما بينها في كثير من الأشياء. والأرابيسك عبارة عن رسم يتألف من وحدات أو أشكال ترتبط ببعضها البعض وتتشابك بطريقة تجعل المشاهد يجول ببصره من الوحدة أو الشكل إلى شكل آخر، وآخر في جميع الاتجاهات حتى يرى الرسم كله من أقصاه إلى أقصاه. وإن الشكل - أو الوحدة - يعتبر في الحقيقة مستقلا وقائما بذاته تماما مثل بيت الشعر في القصيدة العربية التقليدية، ولكنه قد ضم إلى نظرائه وأن المشاهد له مثل المستمع للقصيدة العربية طالما تعرف على الخط العام

وتصور الوحدة أو الشكل الذي يتألف منه الرسم كله - كما يقول أحد الباحثين⁽⁸⁶⁾ - أصبح مدفوعا إلى متابعة الأشكال التالية وفي هذا تكمن إيقاعاته الفنية، وبقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل كثيف ووثيق يجبر على الحركة والتوقف معا، وبقدر ما تتعوق الحركة بالخطوط الدائرة والمنكسرة، تصبح الحاجة ماسة لبذل مجهود أكبر لمتابعة القطعة الفنية. وهذا المجهود هو « القوة الخلاقة » في الأرابيسك « . فكلما كانت هذه القوة أعلى كلما كان أسهل على العقل أن ينشئ « الفكرة الذهنية » للخيال كي ينجزها، وأسرع للوعي أن يأخذها بعيدا عن الحدود المادية للعمل الفني حينما يحاول أن يقدم للعقل ما يريد... إنه يدفع بكل قوانا الواعية إلى تأمل الوجود الالهي الأعظم. إن فن الأرابيسك يمكن أن يكون نوعا من الزخرفة النباتية أو الهندسية، اعتمادا على الوسيلة التي يستخدمها الفنان في التعبير كالتوريق أي استخدام أوراق النباتات والزهور وأعناقها لتصميم الوحدات الزخرفية أو الرسم الهندسي الذي يستخدم أشكالا متنوعة : فهو يُطلق عليه « خط » حين يستخدم خطوطا مستقيمة ومنكسرة لإنشاء الوحدة الزخرفية، وأحيانا « رمى » حين يستخدم الخطوط المنحنية ذات المراكز المتعددة، وهو قد يستخدم كل هذه الأشكال معا فيطلق عليه حينئذ « رخوي ».

وهذا النوع من الفن هو الطابع المميز لفن العمارة في المغرب والأندلس، وقد بلغ أوجه في « مسجد قرطبة » و « قصر الحمراء » في غرناطة، ففي الحمراء توجد فيه كاملة تتألف من عدد كبير من « البواكي » التي تقوم على أعمدة متناهية الصغر لا يستطيع إدراكها وتتبعها إلا خيال متوقد. ها هنا تصبح الطاقة التي يخلقها فنان الفن قادرة على هز أعماق أي إنسان لديه الإرادة أن يتحرك مع تلك الإيقاعات الفنية حتى يصبح لديه وعي مباشر باللانهاية، فالتأمل العميق للأرابيسك يوحي في تصور الإنسان المسلم بلا نهائية الذات المقدسة واللاقدرة على التعبير عنها... اللانهاية واللاقدرة على التعبير عما ليس بطبيعة، عما ليس بمخلوق. ويميز أحد الباحثين⁽⁸⁷⁾ الأرابيسك عن الفن التجريدي الأوربي الحديث في رمزيته العميقة الموحية حين يقول : « إن الفن التجريدي المعاصر، حتى عندما يلنزم الأشكال الهندسية، لا يوزعها توزيعا رياضيا متماثل الأجزاء فمن أين جاء هذا الالتزام عند المزهرف العربي القديم ؟

إن الدائرة الزخرفية العربية⁽⁸⁸⁾ عالم كامل مشحون بالرموز الصوفية. فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك، ومسار الكواكب، ودوران الليل والنهار، ومرور الشهور والسنين. والنجمة الثمانية في وسطها تستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية، وحملة عرش الله الثمانية، في قوله تعالى في سورة الحاقة « وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ »، ومركز كل ذلك، ومبدؤه، وممرده، هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس، منها ينطلق ذكر الله في حلقة الذكر الصوفي المعروفة التي يصطف فيها المشايخ وال دراويش مكونين دائرة، وأفواههم تلهج بأسماء الله الحسنى... وكأن الدائرة الزخرفية العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضات التصوف، والذي يؤكد هذا الارتباط هو أننا نلاحظ توافقا زمنيا بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين وظهور الدائرة الزخرفية العربية في الفن الاسلامي «.

أما الشحنة التعبيرية والرمزية الكبيرة التي يكتشفها الفنان المسلم والتي يضمنها لفن الخط العربي فقد وجدت حين حاول الفنان اكتشاف القيمة الجمالية للكلمة العربية، خاصة بعد أن صارت الكلمة الالهية (القرآن الكريم) جوهر عقيدته ومصدر وحيه، وقد كانت الكتابة ولا تزال في الغالب عملية فجة ولا يتركز حولها أي اهتمام جمالي في ثقافات العالم، ففي الهند وبنزلة وفي الغرب المسيحي ظلت الكتابة محصورة في وظيفتها التعبيرية أي في كونها رموزا منطقية.

وكان دورها تكميليا فقط في الفنون المرئية (التشخيصية) في المسيحية أو الهندوكية، بمعنى أنها تستخدم كرموز منطقية تعبر عن مضمون العمل الفني، على الرغم من أن الفكر المنطقي في مضمون العمل الفني لا يحتاج للتعبير عنه بالكلمات إلا إذا كان العمل الفني نفسه غير قادر على إبراز وتمثيل مضمونه الفكري.

لكن بظهور الاسلام ومحاولته التأكيد على تنزيه الذات الالهية خلال التعبيرات الفنية المختلفة قد فتح للفنان المسلم آفاقا جديدة أمام الكلمة كوسيلة للتعبير الفني، فقد استطاع بالتدريج وخلال جيلين فقط أن يجعل من الكلمة المكتوبة فنا مرثيا، لها من الأهمية الجمالية ما يغرس في الوعي التصوري شيئا آخر مستقلا تماما عن المعنى المنطقي الذي يستقيه منها الفكر. وكان هذا الفن الجديد ككل الفنون الاسلامية الأخرى يسير على نفس النمط ويخضع لنفس الهدف الذي دأب الوجدان الاسلامي على إبرازه وتصويره، حتى أصبح تطوره لونا من الأرابيسك، فقد طوع الفنان المسلم الحروف لتصبح قادرة على إشباع حسه الفني، فهو يطمحها أو يطولها، أو يركبها أو يفصلها، أو يربطها، أو يجعلها مستقيمة أو دائرية، أو يجعلها سميكة ثم يدبب أطرافها، أو يكبرها جميعا أو يكبر بعضها.

كما استطاع استخدام كل ما أمكنه من وسائل فن الأرابيسك وخاصة « التوريق » و « الهندسة » ليس لمجرد جعلها زخرفة في كتابته، بل ليجعل الكتابة ذاتها فنا من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص⁽⁸⁹⁾ على أن الخصائص الأساسية للحروف والتي تحدد شرعيتها في التعبير عن معانيها قد أمكن الاحتفاظ بها فغدت تشكل النماذج الفنية الخطية ما تشكل التفعيلات العروضية في الشعر أو الوحدات الهندسية والنباتية في رسوم الأرابيسك. وفي نفس الوقت يقوم تطويع الحروف لنماذج الأرابيسك ببعث القوى الجمالية الدافعة في نفس المشاهد.

فالخط العربي إذن - مثل الأرابيسك - استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي - أعني الرموز الفكرية الأبجدية - إلى مادة فنية تصويرية، إلى بيئة فنية تصبح الوعي الجمالي فيها أصليا لا ثانويا قائما بذاته لا بغيره، ومن هنا يقول الباحث الدكتور « إسماعيل الفاروقي »⁽⁹⁰⁾ : « وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تماما على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجمالي فكان بحق أعظم وأثبت انتصار فني في الاسلام.

فكلمات الله هي أصدق تعبير مباشر عن إرادته، وطالما أن الله في وعي المسلم ووجدانه يتجلى دائما غير مشابه للحوادث، فإن من المستحيل إذا أن يتصوره العقل، وإن جاءت كلماته وحيا مباشرا عن إرادته.

ومن ثم كان لكلمات القرآن الكريم مكانة عظيمة من حيث هي إرادة الله، فأرادة الله سبحانه وتعالى يجب أن يكون لها من الجلال والاحترام والتقدير ما يجب له، وإن توصف بما هو أهل له من الجمال والكمال. وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة هي أروع قيمة جمالية في الاسلام بلا منازع وقد ساعد على نجاح هذا المسعى أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول « زكي الأرسوزي »⁽⁹¹⁾ والتي تحمل بصورتها الرحمانية الصوتية مصدر استلهامها. ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحدس) « التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة » فأية كلمة عربية مثل سعادة وجمال... تحتفظ بأصولها في الطبيعة. وبنية اللسان العربي كبنية الجسم الانساني هي بنية موحدة منسجمة بجميع عناصرها : النحو، الجرس، الكلام كوحدة الجسم الانساني. ولهذا فإن اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها.

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتا ومعنى وخيالا مرثيا. وعلى هذا فإن الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الأرابيسك، لم يكن القصد الافادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاته وحسب، بل كان القصد تركيب لوحة فنية ذات أبعاد مكانية وزمانية، ومن هنا أصبحت الكلمة صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها، وأصبحت الصورة مصعدا يرقى بالحدس إلى هذه المفاهيم مباشرة للرابطة القوية بين صورة الكلمة، وبوادر الشعور بالطبيعة.

وهذا في حد ذاته هو ما دفع بالخط العربي إلى ما نشاهده من تطور يغرس في وعينا وتصورنا الحسي بدرجة كاملة أن الخالق الأعظم لا يمكن التعبير عنه أو تمثله في الحس، فطالما أن هذا الخط قد أصبح لونا من ألوان الأرابيسك يمكننا إذا أن نتصوره عملا فنيا مستقلا، إسلاميا خالصا بغض النظر عن مضمونه الفكري. إن الاحساس الجمالي الناتج عن هذا الخط قادر على التحليق بالخيال نحو الفكرة الذهنية تماما كما يفعل الأرابيسك في نفس الرائي.

ومن ثم لا غرابة أن يصبح الخط العربي، وبخاصة حين يأخذ مادته من القرآن، هو الفن السائد في المجتمعات الاسلامية خلال العصور الطويلة.

وقد أدرك فلاسفة اللغة العربية من القديم تلك القيم الجمالية الرائعة المتضمنة في الخط العربي فطبقا لما يرويه الزمخشري في أساس البلاغة، فإن الوزير محمد أبا علي بن مقلّة عقد مقارنة بين تركيب وتأليف الشعر ليحدد الوظائف والقيم الجمالية في كل منهما، وهو يحدد للكتابة العربية معايير أساسية خمسة تؤدي إلى جمالها ورونقها وهي التوفية والانتماء والاكمال والاشباع والارسال⁽⁹²⁾. أما أبو حيان التوحيدي فقد ذكر في كتابه علم الكتابة أن الكتابة عموما روحانية تسربت برداء مادي⁽⁹³⁾.

وقد كان أبو حيان التوحيدي (توفي عام 414 هـ) أول من تحدث في جمالية وتقنية الخط وضح ذلك في رسالة « علم الكتابة »⁽⁹⁴⁾ وهي أقدم ما ألف بالعربية في هذا الفن، ولا يخفى من أهميتها ما ورد في الفهرست، والرسالة وجامع المحاسن من أفكار ومعلومات عن كتاب الكتاب في هذا الفن. والمهم أن اللغة العربية في شكلها القرآني لا يدانيها شيء في أن تتحول في حس الفنان المسلم إلى فن. فالأعمال القرآنية تشبه نذبنة روحية هي التي تحدد أشكال ومقاييس الفن الجمالي الاسلامي وكما أن الأسلوب القرآني يحقق عن طريق سماعه بالصوت حالة الراحة والهدوء والتطهر الروحي أصبح مجسدا في الخط العربي، ويحقق نفس الوظيفة، ولكن برؤية في المنظور البصري. وهكذا أصبح الفن التشكيلي في الاسلام يعكس بطريقة ما الكلمة القرآنية الموحى بها وبفضل الكتابة وهي أكثر الفنون الاسلامية عروبة في كل العالم وأشرفها، اكتسب الفن الاسلامي صفة العروبة ومقاييسه الجمالية تتلخص في التأليف بين الاستقامة الهندسية العظيمة وبين أكثر الايقاعات اللحنية العذبة، فقطباهما : التوازن والخلود، ولذلك ليس غريبا أن يعقد المستشرق « بوركهات »⁽⁹⁵⁾ مفارقة بين الخط العربي والخط الصيني فيقول :

« وبالمقارنة بين الخط الصيني والخط العربي مثلا يتضح الاختلاف الوظيفي بين كل منهما. فالصيني خط مرئي (صوري) يفضل استخدام الفرشاة بينما العربي صوتي (سماعي) يفضل تخطيط القلم الدقيق الذي يمكن من التحديد والتصغير والايقاع المستمر، والصيني يسير في خط رأسي يذكر بعلم الآلهة النازلة من أعلى إلى أسفل بينما العربي يسير أفقيا من اليمين إلى اليسار حيث موقع القلب فكأنه يتقدم من الخارج إلى الداخل أي من الظاهر إلى الباطن. والاسطر المتتالية أفقيا في الكتابة العربية تمثل جسم النسيج، فهي رمز لحمته وسداته رمز عبور محاور الكون، رمز عملية دوران الأيام والشهور والسنوات... وأشهر الخطوط المستخدمة في الزخرفة هي : الكوفي الذي يمثل الاستقرار والسكون، والنسخي الذي يمثل السبولة أو الحركة، وأهم رموز الكتابة يتمثل في التشبيه بين « كتاب العالم » و« شجرة الخليفة » وهما الرمزان المعروفان في التصوف الاسلامي، فحروف الكتابة أشبه بالأوراق من الشجرة، والكلمات والجمال تشبه الفروع وأصل الشجرة هو حقيقة الكتاب الكلية ».

وهكذا نجد أن الرسم العربي الذي ينحو نحو التجريد، ويتضمن كثيرا من الدلالات الرمزية، كان ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه من المعاني الالهية في حالات الوجد الصوفي الدائب الذي ربط منذ القدم بروحانية راسخة دفعته للبحث عن « اللانهاية » الملاذ الأجل حسب تعبير « بشر فارس » في مؤلفه « سر الزخرفة العربية ».

وبمعنى آخر إن الفنان العربي كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس أو الالهام، وليس عن طريق الفهم فحسب، ذلك لأن إدراك الله لا يقوم على الحس، وإنما يقوم في حقيقته على الوحي والالهام ودرجات الوحي والالهام متفاوتة أعلاها وحي الأنبياء وأدناها إلهام المبدعين من الفنانين والمتواجدين من الصوفية.

والإلهام أو الحدس هنا هو الإلهام المتفوق على الحس والتعقل معا. أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام التجلي المتعالي ارتساما وأعيا محسوسا. ومن هنا كانت الصورة الإلهية القائمة في وجودنا منذ الأزل، وفي الإنسان الاستعداد الخاص لهذا النوع من التجلي، أما الصورة العقلية فهي الصورة القائمة خارج وجودنا بفعل منا، ولذلك حين سئل أبو حيان التوحيدي عن هذه الصورة ؟ قال : التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب المصور إياه⁽⁹⁶⁾.

ولقد أوضح التوحيدي الفرق بين الصورة الإلهية والصورة العقلية بما يصح أن يكون قواما فلسفيا للرقش العربي أو الأرابيسك. فالصورة الإلهية هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود. أما الصورة العقلية فهي شقيقة تلك، إلا أنها دونها بالانحطاط الحسي ولكن معها بالمرتبة اللفظية. وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت، وإلا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة ».

وعلى الرغم من كل الدلالات الرمزية التي يعطيها الفن الإسلامي، كما مر بنا، في كثير من مظاهره السابقة نجد بعض المستشرقين يحاولون أن يجردوا هذا الفن من مضامينه الرمزية ويحيلونه إلى مجرد زخارف لا معنى لها، فجدد المستشرق البريطاني « توماس أرنولد Sir Thomas Arnold » يكتب مقالا عن « الرموز والاسلام »⁽⁹⁷⁾، وبالرغم من أن هذا المقال يضم قدرا محدودا من المادة العلمية إلا أن الكاتب يتوصل بناء على تجربة عامة إلى نتيجة مؤداها أن الاسلام خلافا للديانات الأخرى، لم يطور لغة خاصة به، كذلك فإن « رودى باريت Rudi Paret » مؤلف كتاب « الرمز في الاسلام » Symbolique de l'Islam (عام 1958) لم يعط الرمزية دورا هاما في الفن الاسلامي.

ثم نجد « ريتشارد انتنجهاوزن » وعلى الرغم من نقده لموقف كلا المستشرقين السابقين حيث يقول « بأن الموقف ليس سلبيا تماما، كما فهم هذان العالمان الكبيران » إلا أنه يشكك أيضا في رمزية الفن الاسلامي، حيث يعتبرها مسألة غير واضحة، ويعود فيتخذ نفس موقف أرنولد وباريت في تخلي الفن الاسلامي عن الرمزية، ويضرب لذلك مثلا برمزية الجلالة الذي اتخذ رمزا استنادا إلى آية النور، إن ذلك لم يحدث إلا في القرن السادس الهجري وبتأثير رسالة الإمام الغزالي « مشكاة الأنوار » هذا الرمز يظهر بصورة خاصة في إيران والعراق والشام ومصر، ولكنه لا يظهر إطلاقا في البلاد الواقعة شرقي هذه البلدان أو غربها أو جنوبها. كما أن استعماله لم يكن على نطاق واسع إذ اقتصر في الغالب على زينة المحاريب، وإذا كان هذا الرمز لا يستعمل إلا في تلك الحدود الضيقة فإن ذلك لم يكن - في نظره - بسبب معارضة دينية، أو لظهور رمز آخر كان من الممكن أن يحل محله بل إن اختفاء هذا الرمز يرجع إلى موقف الإرتياب الذي كان المسلمون يتخذونه إزاء مثل هذه الرموز بصفة عامة وهذا الموقف هو الذي جعل توماس أرنولد ورودى باريت يقطعان الأمل في وجود أي رمز من هذا النوع، كما يرجع إلى عامل متأصل هو عامل تدمير الذات الذي أصاب الكثير من مظاهر الفن الاسلامي⁽⁹⁸⁾.

ويخلص من كل ذلك إلى أن الرمز في الفن الإسلامي، وإن كان قد وجد واستخدم في بعض الأحيان إلا أنه لم يستمر طويلا في أداء رسالته، مثله في ذلك مثل النقوش الكتابية، فقد تحولت هذه الرسالة إلى زخرفة خالصة خلت نتيجة لذلك من أي معنى مفهوم مباشرة، وانضمت إلى الزهور والتوريق والأشكال النجمية التي لم يكن لها ابتداء رسالة معينة.

وفي الحقيقة يسيء انتجها وزن فهم الأعمال الفنية الإسلامية ويجردها من دلالاتها الرمزية لمجرد أن العصور الإسلامية الأخيرة انحدرت بالفن الإسلامي إلى حد كبير، فقد أصاب الفن من التدهور والانحلال بقدر ما أصاب كل مظاهر الحضارة الإسلامية في كل مجالاتها العلمية والثقافية، فكما امتد التخلف إلى العلم والفلسفة الإسلاميين فانحسرت في أشكال متخلفة من العلم والفلسفة الموروثة التي تؤخذ بالتقليد بعد أن كانت إبداعا وخلقا يتخلل الحياة الروحية والثقافية للمسلمين ولذلك تتحول الفنون الإسلامية في القرون الأخيرة في الفهم والتذوق إلى مجرد زخارف وأشكال مغيبة الدلالة فاقدة المعنى لا تؤدي إلا وظيفة أدائية ولا تعني شيئا جماليا في الحس والشعور المتبدل، ولكنها لم تكن كذلك في نظر مبدعيها الأوائل ولا من صاغوها أول مرة من أجل أن تؤدي وظائف جمالية وتضفي على الحياة الثقافية معاني روحية، وإن هبطت في نظر المتأخرين أو تدنت قدرتهم الفنية على تمثيل ما تعنيه من جاذبية جمالية تحمل دلالات الرقة والتناسق والإبداع أو دلالات مينا فيزيقية تهتم بالأبدية وتتجذب نحو اللانهائية وتحاول التسامي نحو الجمال والجلال اللانهائيين.

ولا يسيء لهذا الفن الإسلامي، ولا يهبط بمعناه ولا بدلالاته الرمزية، تخلف المسلمين عن إدراك معانيه وأبعاده الفنية والجمالية، لتخلف حياتهم الثقافية والأدبية، كما لا يجرد مثل هذا النقد من قبل بعض هؤلاء المستشرقين الحاقدين، هذا الفن من تلك القيم الجمالية الثابتة والمتضمنة في تلك الأعمال التي ما زالت في بلاد المسلمين تتحدى الزمن وتحمل رسالتها الثقافية إلى كل وجدان وذوق ارتفع عن المستوى الحسي المادي البسيط إلى أشواق الروح والوجدان، ولكن مثل هذا النقد يصبح مفهوما في سياق تلك الحملات التي يقودها بعض هؤلاء الذين يحاولون أن يجردوا كل ما هو إسلامي من معانيه الروحية العميقة، في الفن والجماليات، كما فعلوا من قبل في العلم وفي الفلسفة.

ولا أدل على هذا من فن العمارة مثلا، على الرغم من ثقل وكثافة الناحية المادية فيه، الذي يحمل دلالات رمزية كبيرة وعميقة فنجد في المساجد الإسلامية يكاد تصميم المئذنة المعماري أن يكون نحنا، أخضعت فيه التقنية الانشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف إلى الصعود والتسامي، فلم يأبه المعماري المسلم بالمصاعب الانشائية العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية، فقد ذلل له الايمان المصاعب وحقق المعجزات.

ومن هنا يقول أحد الباحثين⁽⁹⁹⁾ في الفن الإسلامي عن هذا الرمز : « لقد كان من الطبيعي للمئذنة نظرا لبروزها ووظيفتها الشعائرية أن تظفر برعاية إسلامية خاصة حتى غدت

رمزا إسلاميا. وتقع المئذنة عادة في موقع يشكل مع القبة تكوينا جماليا فكلهما عنصر يجاوز ارتفاع المبنى ويشارك في تحديد صورة المسجد المنطبعة على صفحة السماء. وإذا كانت القبة تعبر عن السماء حين تتطلع إليها من الداخل، فكأنها تبدو لنا عندما نرنو إليها من الخارج إنشاء منكفئا على نفسه بخطوطه الهابطة. ومن ثم كانت في حاجة إلى مئذنة أو أكثر إلى هذا التكوين لتوكيد الأثر الجمالي الشامل.

ومن هنا لا نعدم أن نجد مستشرقاً منصفاً مثل « جاستون فييت » يقول : « إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طرز المعمار هو أسلوب استغلال الفراغ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الاسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة ».

وكذلك نجد المستشرق « بروكهارت » الذي أسلم يحدثنا عن الرمزية في العمارة الاسلامية في مؤلفه عن « الفن الاسلامي » حيث يجعل من الكعبة الأصل الذي انبنت عليه كل تقاليد العمارة في الاسلام فالكعبة من حيث الشكل والصفات هي النموذج الأول للفن الاسلامي، إذ تعبر عن جرثومة هذا الفن على مستويات الرمز الداخلي والشعائري والوثيقة الصلة بالشكل. فهي حلقة الاتصال بالديانة الابراهيمية أو ديانات التوحيد السامية، وعن هذا الطريق تصبح المركز بالنسبة للديانات السماوية الأخرى التي تنبثق منها كما تنبثق الفروع من أصل الشجرة.

وعن طريق الكعبة بصفقتها النقطة التي ينجه إليها المؤمنون في الصلاة، والمركز الذي يرمز إلى اتحاد الارادة الانسانية والكونية، والقلب الذي يعبر عن الوعي بالوحدانية الربانية، وربط المؤلف بأستاذية فذة بين كل مساجد الاسلام والكعبة، وجعل العمارة الاسلامية في كل أنحاء العالم وكأنها بناء واحد إن لم يكن إدراك وحدته الكلية على مستوى المنظور فإنها تكون ممكنة على المستوى الروحي، أي من منظور التأمل العقلاني الصحيح.

فالجامع ليس فيه مركز مقدس كالكنيسة والمعبد، وذلك أن المحراب يقتصر دوره على تحديد اتجاه القبلة، والساحة في المسجد تحيط بالحرم المكي. وهكذا فعندما تحولت بعض كنائس الشام إلى مساجد جعل امتدادها الطولي عرضاً في اتجاه القبلة، وبذلك أصبحت أعمدة الاروقة تعطي شعوراً بالراحة، وهو ما يتفق مع فكرة السكون في الفراغ وليس الحركة، وهي حالة التوازن التي تعبر عنها العمارة الاسلامية في كل أشكالها بسبب اتجاهها نحو المركز الأرضي، وهذا ما يظهر في جامع دمشق بشكل جلي⁽¹⁰⁰⁾.

وعلى كل حال فإن ضيق الأفق عند بعض المستشرقين - إن اعتبر هكذا في أحسن الأحوال - لم يحل دون أن يعترف « اتنجهاوزن » بأن التناسق العام والتوازن القائم بين الأجزاء وكمال التكوين الفني كله، صفات وخصائص تتوفر بحق في كل أعمال الفن الاسلامي، الأمر الذي يحمله على اعتبارها أهم العناصر الاسلامية جميعاً. وهي أخص

مميزات الخط العربي وسماته وقديما سبقه الإمام الغزالي في وصف طبيعة هذه الناحية جيدا حوالي عام 500 هـ/1106 م حيث يقول : « كل شيء جماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كان جميع كمالاته حاضرة فهو في غاية الجمال... والخط الحسن من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها. ولكل شيء كمال يليق به، وقد يليق بغيره » ضده « فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به. فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب وكذلك سائر الأشياء » (101).

ولكن كيف أحس المسلم بذلك للعنصر الأساسي من التناسق الداخلي ؟

يرى « اتنجهاوزن » (102) أن المسلمين توصلوا إلى هذا الإحساس على مستويات متعددة.

ففي المستوى الأول (الذي يعدّه الميثافيزيقي أدنى المستويات) نجد « الجاذبية الجمالية » وفي هذا يقول « جلال الدين الرومي » (103) (672 هـ) « كل ما كان جميلا رائق الحسن فقد صنع من أجل الاحساس السليم الذي يدركه ويتذوقه » (المتنوي ج 1 البيت 2283) لأن الأمر هنا كما يقول الامام الغزالي « كل ما أدركه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك » (104).

وهذه الناحية من الجمال والتناسق هي الدافع الذي أدى أصلا إلى وضع العمل الفني الذي جعل مثل هذا العمل موضع إقبال المشتريين له عندما يتم صنعه. ولا يزال هذا إلى اليوم هو أساس جاذبية العمل الفني عند تذوقه.

وعلى المستوى الثاني : نجد أن التصميم يلبي حاجة نفسية فهو يخاطب الحساسية الانسانية التي يزجها ما يحيط بها من المناظر الطبيعية التي لم تمسها يد التهذيب، وأحيانا المعالم التي تبدو لرائيها كهيئات الأشباح والتي لا تترتاح إلى المشاهد غير الجذابة في شوارع القرى والمدن المتداخلة ذات الالتواءات والمنعطفات. فيكون الرد على ذلك كله، هو التناسق الشكلي الخطي الذي تكون خطوطه مستقيمة في حالة الأعمال المعمارية والحدائق، ثم يزداد جماله بإغنائه بالألوان التي تعتبر دواء شافيا من الملل والرتابة الشاملة المنبعثة عن امتداد الرمل أو الصخر في كل مكان. يتجلى هذا واضحا في ذلك القدر العظيم من الخزف الفني بالطلاء المينائي ذي البريق المعدني، كما يتجلى في صورة أدعى إلى الدهشة في التغطية المعمارية للجدران بأشكال شتى، كما نرى في الأجر الايراني والفسيفساء القيشاني والقطع الفنية المنحوتة من الطين المحروق في وسط سبا وكذلك في كسوة الجدران بالرخام المتعدد الألوان في مصر والشام وفي استخدام الزليج (مربعات القيشاني الملونة) في الأندلس والمغرب. وإذا كان الشخص العادي يكتفي بهذين التأثيرين اللذين تحدثهما الجاذبية الجمالية والاستجابة من خلال حاجة نفسية، فإن أناسا آخرين ذوي الطباع التأملية والدينية قد يشعرون بسرور داخلي من خلال النظر إلى الفن بطريقة أعمق.

ومن هنا نجد نظرة أخرى إلى الفن يمكن أن نسميها نظرة أخلاقية ترى الفن على أنه صورة للفضيلة، وكان القاضي « أحمد »⁽¹⁰⁵⁾ يقول : « إن صفاء الكتابة ينبع من صفاء القلوب » ويسند هذا الرأي إلى الامام علي الذي يقول « إن الغرض من تجويد الكتابة لم يكن ابتكار الحروف والنقط ولكنه كان يرمي من ورائها إلى تحقيق الهدفين الأساسيين وهما الصفاء والفضيلة ». وهذا الرأي يعبر عن موقف كان أبو حامد الغزالي قد اتخذته من قبل ذلك وعبر عنه بقوله : « فمن رأى حسن نقش النقاش وبناء البناء انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجميلة الباطنة التي يرجع حاصلها عند البحث إلى العلم والقدرة »⁽¹⁰⁶⁾.

على أن أعلى مستوى في تأمل الفن يتمثل - في نظر انتجهاوزن - عند أولئك الذين ينظرون إليه نظرة ميتافيزيقية وخاصة الصوفيين منهم هذه النظرة تصل إلى استبصار أسمى يتجاوز بكثير المظهر السطحي للأشياء ويتمثل ذلك في قول الغزالي : « إن الجمال ينقسم إلى الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة. والأول يدركه الصبيان والبهائم والثاني يدركه أرباب القلوب ولا يشاركونهم فيه من لا يعلم إلا ظاهرا من الحياة الدنيا، وكل جمال فهو محبوب عند مدرك الجمال، فإن كان مدركا بالقلب فهو محبوب القلب »⁽¹⁰⁷⁾.

وفي هذه النظرة إلى الفن تتحول القطعة الفنية إلى مفتاح أو مدخل لادراك حقائق أسمى كما يتبين ذلك في قول جلال الدين الرومي : « إن الشخص العادي يرى في العقل طينا متشكلا فقط، في حين أن الآخرين ينظرون إلى الطين على أنه حامل بالمعرفة والأعمال »⁽¹⁰⁸⁾.

كما يصبح الكمال الفني امتدادا ونظيرا للانسان الكامل. وهذا الانسان في رأي محيي الدين بن عربي (638 هـ/1240 م) يجمع في نفسه صورة الله والعالم. وهو وحده الذي تنجلي فيه الذات الالهية بكل صفاتها وأسمائها (بما فيها الجمال) وهو المرأة التي تنكشف له فيها ذاته. ونحن أنفسنا الصفات التي نصف بها الله ووجدنا ما هو إلا تحقيق وجوده »⁽¹⁰⁹⁾.

وهكذا اتضحت لنا فلسفة الجمال في الفن الاسلامي، ممثلة في التجريد والتأسلب والرمزية كخصائص ومميزات يمكن تبينها في كل الأعمال الفنية الاسلامية من عمارة وزخرفة وخط وتصوير واربيسك إلى غيرها من أشكال فنون الحضارة المنتشرة بين أرجاء العالم الاسلامي على مر العصور.

لقد كان الفنان المسلم يسعى دائما إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول إلى عالم الغيب. ولذلك فإنه عندما كان يرسم شكلا ما في مخطوط كتاب أو على جدار، لم يكن يسعى وراء الصورة إلى دقة المحاكاة، بل إلى إسقاط حدسه العام عن عالم ذي حدود وتواصل. وبقدر ما تبدو الصورة مصحفة بقدر ما يكون ارتباطه بعالم الغيب قويا حتى يصل به هذا الارتباط إلى حد أن يقلب الفكرة إلى إشارة، ويقلب الواقع إلى رمز كلي. فقد تبين لنا بما لا يدع مجالا للشك

أن المصوّر المسلم في عمله لا يرتبط بمفاهيم الفن السائدة في الغرب والقائمة أحيانا على مفهوم العبث كما يفرضها سبنسر وشيلر أو على مفهوم المحاكاة كما رآها من قبل أرسطو، بل كان عمله عملا رصينا وعميقا لا يفرق عن العبادة، بل كان يصطبغ بصبغتها ويتوجه لتحقيق غايتها.

وقد تجلّى هذا واضحا في فن الأرابيسك - كما مر بنا - فوظيفته أن يعبر عن إبداع الخالق من خلال تكرار عناصره وتنافسها وقوتها وتفردتها ولا نهائيتها، والذي يلقي في نفس المشاهد إحساسا بديهيا باللانهاية وسمو الذات الالهية.

وهو يعتمد في عمله الفني على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية والبعيدة في نفس الآن عن العقل الرياضي المبني في الظاهر على علاقات حسابية، وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهريّة، هي فكرة الله الواحد الأحد، وهذا ما قصد إليه « بيربين » - كما مر بنا - حين قال : « يعاني الرقش العربي دائما مشكلة البحث عن الواحد ».

وقد تبين لنا كيفية انتقال المعاني الروحية الاسلامية إلى عالم الاشارة، والمحسوسات إلى صيغ جمالية فنية، وكيف تمكن الفنان المسلم من التعبير عن الموجود اللامتناهي في كماله والذي يعجز دائما في التعبير عنه بالكلمات والعبارات والتصورات وكان ذلك من خلال أسلوب التأسّل. كما عرفنا أن الفن العربي الاسلامي قد انصرف انصرافا تاما عن تصوير الأشياء بذاتها، وهو مفهوم كلاسيكي غربي ساد كل الفنون الغربية منذ عهد أرسطو إلى عهد قريب، إلى تصوير الأشياء من منظور روحي مختلف عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي، إلى تصوير رمز الأشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمز القيم الكبرى أو قيمة القيم. ومن هنا كان استقطاب مفهوم الألوهية لحدس ذلك الفنان المسلم، وكان الأرابيسك والخط والزخرفة هي وسائل هذا الفنان إلى تحقيق كل المفاهيم الجمالية اللانهاية التي يصبو إلى تحقيقها.

لقد أدرك الفنان المسلم أن الهوة واسعة جدا ولا يمكن عبورها بين المخلوق المتناهي والخالق اللامتناهي، على الرغم من شعوره بأن عليه أمانة، لم تستطع السماء والأرض والجبال تحملها، وهي أمانة تحقيق القيم اللانهاية في نفسه وفي غيره وفي العالم، فسعى سعيا حثيثا إلى التعبير عن كل ذلك في شتى مجالات الفن وفي مختلف نشاطات الجمال، واستند في كل ذلك كامل طاقته ومنتهى وسعه، فكانت مكافأته على ذلك، للشعور الدائم والعميق لكل من يشاهد إبداعه، أنه في حضرة الذات الالهية، وتلك هي المثالية الاسلامية التي ولدها الفن الاسلامي في نفوس المسلمين.

الهوامش

- (1) د. زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص 376، مصر، عام 1966 م.
- (2) سيد قطب : النقد الأدبي : أصوله ومناهجه، ص 100، الطبعة الثانية، مصر، عام 1954 م.
- (3) ارسطو : فن الشعر، ترجمة مصطفى بدوي، ص 33، القاهرة، عام 1953 م.
- (4) د. عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 50-54، القاهرة، 1961 م.
- (5) المرجع السابق، ص 42، 47.
- (6) المرجع السابق، ص 50، 53.
- (7) عبد الله عورضة : ماهية الجمال والفن، ص 19-20، القاهرة، عام 1977 م.
- (8) الجرجاني : دلائل الاعجاز، ص 44 وما بعدها، الطبعة الثالثة، بيروت.
- (9) د. إحسان عباس : فن الشعر، ص 20، بيروت، الطبعة الثالثة.
- (10) د. عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 29.
- (11) عبد القادر الجرجاني : دلائل الاعجاز، ص 67-68.
- (12) د. عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية، ص 123.
- (13) د. زكريا ابراهيم : « فلسفة الفن »، ص 173، مصر، عام 1966 م.
- (14) المرجع السابق، ص 203.
- (15) المرجع السابق، ص 169.
- (16) المرجع السابق، ص 303.
- (17) عبد الله عورضة : ماهية الجمال والفن، ص 85، القاهرة، عام 1977 م.
- (18) د. محمد خلف الله : من الوجهة النفسية في دراسة الألب والنقد، ص 25، مصر، عام 1947.
- (19) سيد قطب : النقد الأدبي : أصوله ومناهجه، ص 27، الأنجلو المصرية، القاهرة، عام 1960 م.
- (20) أبو حيان التوحيدى : المقابسات، ص 163-164، القاهرة، عام 1929 م.
- (21) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن، ص 9-10، مكتبة مصر، بدون تاريخ.
- (22) يعتبر « بلومجارتن » الفيلسوف الألماني أول من أطلق اصطلاح « علم الجمال » على شعبة من البحث الفلسفي تختص بذلك وسماه « الاستطيقا » عام 1750 م والتي هي مشتقة من اللفظ اليوناني استيطيس ومعناه الاحساس والتأثر، حيث أنها المعول الوحيد في الحكم على الشيء الجميل أنظر : - B Dupincy de Vorepierre; Dictionnaire Français Illustré et Encyclopedie Universelle; Paris, 1867, Esthétique.
- (23) A. Lalande «Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie» P.U.F., Paris, 5 éd. 1947 (Article Art pp. 77-78).
- (24) المرجع السابق، ص 78.
- (25) اوفسيا نيكوف : تاريخ النظريات الجمالية، ص 17.
- (26) د. محمد علي أبو ربان : فلسفة الجمال، ص 79، دار المعارف، مصر، عام 1970 م.
- (27) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن، ص 14-15.
- (28) اتين سوريو : مستقبل الاستطيقا.
- (29) E - Souriau : l'Avenir de l'Esthétique, Paris, Alcan, 1929, p. 104.
- (30) د. اسماعيل الفاروق : نظرية الفن الاسلامي، ص 6-14.
- (31) المرجع السابق، ص 147-148.
- (32) د. ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الاسلامية، ص 172-173، عالم الفكر، المجلد 15، العدد 2، الكويت، عام 1984 م.

- (33) د. اسماعيل الفاروق : نظرية الفن الاسلامي، ص 150-151، المسلم المعاصر، العدد 25، الكويت، عام 1981 م.
- œuvre d'art d'une incontestable valeur, P. Valery : Variété, p. 238 وانظر عبد الرؤوف برجاري : فصول في علم الجمال، ص 25، بيروت، عام 1981 م.
- (34) د. عبد الفتاح الديدي : فلسفة الجمال، ص 46، مصر، عام 1985 م.
- (35) ج. برتلمي : بحث في علم الجمال، ص 109-110.
- (36) د. عبد الرؤوف برجاري : فصول في علم الجمال، ص 129، بيروت، عام 1981 م.
- (37) د. اسماعيل فاروق : التوحيد والفن، ص 161، يميل الفن الهليني إلى تصوير الطبيعة كما هي أو محاكاة الطبيعة إلى أقصى حد، بينما يستخدم الفن الاسلامي - حتى في تصويره للطبيعة - صوراً تجريدية مثل استخدامه للتصميم الهندسي لمناقضة الطبيعة.
- (38) د. اسماعيل فاروق : التوحيد والفن، ترجمة د. محمد حمدون، ص 162-163.
- (39) المرجع السابق، ص 164-165.
- (40) المرجع السابق، ص 164-165.
- (41) ينحصر هذا الكلام وجود مئات الأصنام التي عبدها العرب في الجاهلية وقد جاء الاسلام لمحوها والقضاء عليها.
- (42) بحث بعنوان خصائص الفن الاسلامي المنشور في كتاب حرره نبيه أمين فارس بعنوان « التراث العربي » برنستون عام 1944، ص 251-267.
- (43) المرجع السابق، ص 255.
- (44) سورة 7، آية 32.
- (45) المرجع السابق، ص 6-21.
- (46) المرجع السابق، ص 261-266.
- (47) بشر فارس : سر الزخرفة الاسلامية، ص 7، المعهد الفرنسي، القاهرة، عام 1952 م.
- (48) د. اسماعيل الفاروق : الاسلام وفن العمارة، مجلة (المسلم المعاصر)، العدد 34، الكويت، 1983.
- (49) د. عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، العدد 14، الكويت، عام 1979.
- (50) بابا دويولو : الاسلام والفن الاسلامي، ص 5.
- (51) A. Papadopoulos L'Islam et l'art musulman, Mazenod, Paris.
- (52) T. Burkhardt : Art of Islam, London, 1976 انظر كتابه
- (53) د. ثروت عكاشة : الفن الاسلامي : لغته ومعناه، ص 254، عالم الفكر، المجلد 10، العدد 1، الكويت، عام 1979 م.
- (54) المرجع السابق، ص 255.
- (55) O. Grabar : Formation of Islamic Art, p. 189.
- (56) سورة آل عمران، آية 6.
- (57) عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي، ص 75-76، عالم المعرفة، العدد 4، الكويت، عام 1979.
- (58) نسبة إلى النحات القديم بيجماليون الذي عشق تمثاله جالانيه Galatee وتفاقم عشقه حتى أشفقت عليه فينوس فاعطت تمثاله الحياة ليتزوجه. وانظر L. Massignon : Les Méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam.
- (59) د. عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي، ص 102.
- (60) المرجع السابق، ص 103.
- (61) م. بريون : الفن التجريدي، ص 29 و M. Brion, L'Art Abstrait, Paris, Ed. Albin Michel, 1962

- (62) ابن سينا : الاشارات والتنبيهات، ج 1، ص 234.
- (63) أنظر : E. Souriau : La Correspondance des Arts
- (64) د. عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي، 104-105.
- (65) M. Seuphor : L'Art Abstrait... Haeghot, 1943.
- (66) د. عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي، ص 106-107.
- (67) P. Biraben : Essai de Philosophie, p. 15.
- (68) O. Grabar : Formation of Islamic Art, pp. 189-190.
- (69) أنظر كتابه : الفن الاسلامي، ترجمة د. عفيف بهنسي، ص 140، دمشق، عام 1965.
- (70) أنظر كتابه : الفن الاسلامي، ترجمة د. عفيف بهنسي، ص 140، دمشق، عام 1965.
- (71) الرقش العربي Arabesque هو الرسم التجريدي الهندسي واللين الذي أسسه العرب.
- (72) المرجع السابق، ص 192.
- (73) سورة 42، آية 11.
- (74) د. اسماعيل الفاروقي نظرية الفن الاسلامي، ص 140-141.
- (75) المرجع السابق، ص 151-153.
- (76) F. Basch : l'Esthétique de Kant-Alcân, Paris, 1926, pp. 432-3.
- (77) بشر فارس : سر الزخرفة العربية، ص 35.
- (78) د. عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي، ص 80.
- (79) P. Biraben : Essai de philosophie de l'arabesque (Acts du XIV Congrès inter. des orientalistes). Alger, 1905, 2ème partie, Leroux, Paris 1907, p. 15.
- (80) سورة البقرة، آية 210.
- (81) سورة الروم، آية 11.
- (82) أنظر : التصوير عند العرب 187، الترجمة العربية عيسى سلمان التكريتي، بغداد، عام 1974.
- (83) د. عفيف بهنسي : التصوير عند العرب، ص 93-94.
- (84) المرجع السابق، ص 94-95.
- (85) د. حسن ظاظا : العالم العربي ومشاكل الفن الحديث، ص 234، عالم الفكر، المجلد 3، العدد 3، الكويت، عام 1972 م.
- (86) د. اسماعيل الفاروق : نظرية الفن الاسلامي، ص 1، مجلة المسلم المعاصر، العدد 25، الكويت، عام 1981 م.
- (87) د. حسن ظاظا : العالم العربي ومشاكل الفن الحديث، ص 235، عالم الفكر، الكويت، عام 1972، المجلد 3، العدد 3.
- (88) أحد أشكال الأرابيسك دائرة هندسية تحتلها نجمة ثمانية مكونة من مربعين متقاطعين وفي داخل هذه الدائرة بنجمتها الثمانية توزع التقاسيم الهندسية من مثلثات ومعينات ودوائر توزيعا رياضيا محكما.
- (89) د. اسماعيل الفاروق، نظرية الفن الاسلامي، ص 158-159.
- (90) المرجع السابق، ص 160.
- (91) أنظر كتابه : عبقرية الأمة العربية في لسانها، دمشق، عام 1962.
- (92) ناجي زين الدين : أطلن الخط العربي، نشر المجمع العراقي، بغداد، عام 1968، ص 355.
- (93) مخطوط غير منشور في مكتبة فينا، نسخة منه في مكتبة جامعة القاهرة برقم 20490.
- (94) أنظر تحقيق إبراهيم الكيلاني لرسائل أبي حيان التوحيد، بيروت، وأنظر عفيف بهنسي : علم الجمال عند أبي حيان التوحيد، بغداد، 1970.

- (95) Art of Islam, Language and Meaning, by Titus Burckhardt, Foreword Seyyed Hossein Nasr World of Islam Festival Publishing Company Ltd 1976.
- (96) أبو حيان التوحيدي : الامتاع والمؤانسة، ج 3، ص 137، وانظر د. عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي، ص 87 وما بعدها.
- (97) نشر هذا المقال في مجلة بيرلنجتون The Burlington Magazine عدد 53، ص 155-156، عام 1923.
- (98) رتشارد انتجهاوزن : الفنون الزخرفية والتصوير 70-72 ضمن تراث الاسلام، تصنيف شاخت وبورورث، القسم الثاني، ترجمة د. حسين مؤنس، عالم المعرفة، العدد 11، الكويت، عام 1978 م.
- (99) د. ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الاسلامية، ص 172-173، مجلة عالم الفكر، المجلد 15، العدد 2، الكويت، عام 1984.
- (100) سعد زغلول : فن ليله لكتاب الفن الاسلامي لبوركهارت، ص 249، عالم الفكر، المجلد 10، العدد 1، الكويت، عام 1979.
- (101) الغزالي : الاحياء، ج 4، ص 299 الفصل الذي يتحدث عن المحبة والشوق والرضا.
- (102) رتشارد انتجهاوزن : الفنون الزخرفية والتصوير 78-82، تراث الاسلام لشاخت وبورورث، عالم المعرفة، العدد 11، الكويت، عام 1978.
- (103) في ديوانه المثنوي : الترجمة د. محمد عبد السلام كفاني، ج 1، ص 542-543، بيروت، عام 1961.
- (104) الغزالي : الاحياء، ج 4، ص 296.
- (105) صاحب تأليف إيراني عن الخطاطين ومصورى الكتب في أوائل القرن الحادي عشر الهجري.
- (106) الغزالي : الاحياء، ج 4، ص 303-304.
- (107) الغزالي : الاحياء، ج 4، ص 303.
- (108) جلال الدين الرومي : المثنوي، ج 6، بيت 1144.
- (109) ابن عربي : نقلا عن كتاب الطواسين للحلاج الذي نشره لوي ماسينيون عام 1913 باريس، ص 123.